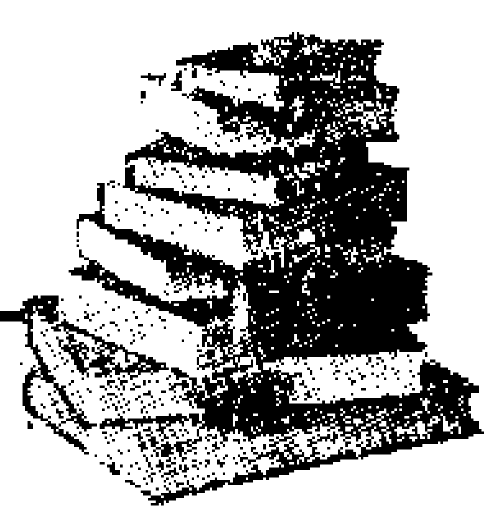
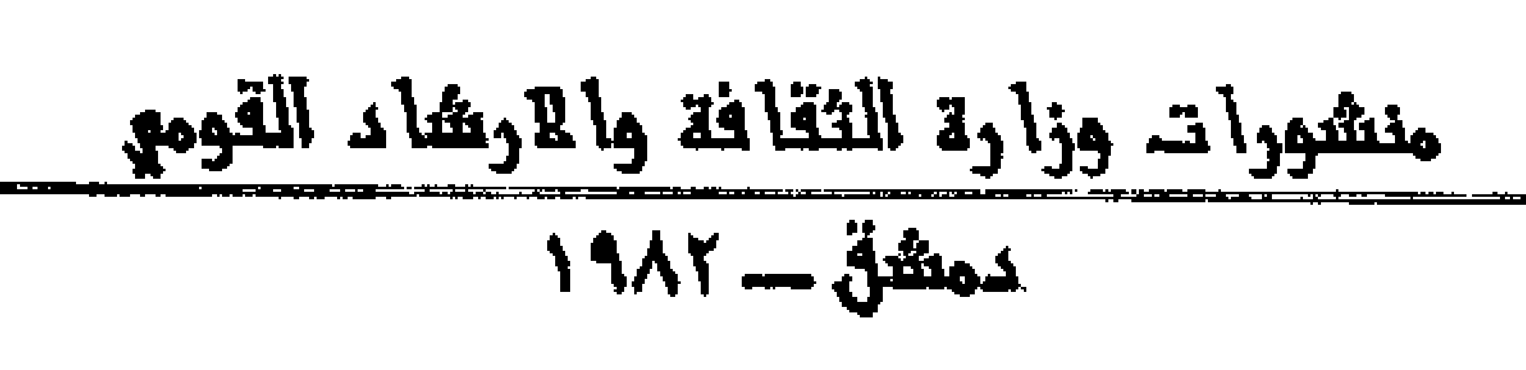
الدكتور
نعيم اليافي

مقدّمة لدراسة الصورة الفنّية



منشورات وزارة الثقافة والارشاد القومي
دمشق ـــ ١٩٨٢

ـ مقدمة لدراسة الصورة الفنية



كانت دراسات الشعر حتى وقت قريب إما أن توثق صلته بالبيئة فتعده صورة لعصره ،وتدرسه في ضوء ملابساته الخارجية ، أي في ضوء علاقاته الثقافية والإجتماعية والإقتصادية والسياسية . . . ، وإما أن توثق صلته بالفنان — خالق الشعر — فتعده صورة لنفسه ، وتدرسه في ضوء ظروفه الخاصة ، ومدى مطابقته لحياة صاحبه ، أو مدى مطابقة حياة هذا له . . . ، وإما أن توثق ثالثة صلته بهما معاً ،بالبيئة والنفس فتعده أثراً لكليهما ، وتدرسه في ضوء علاقاته الوشيجة بهما .

ورغم النتائج الباهرة التي قدمتها هذه الدراسات فإن الباحث يستطيع أن يزعم أنه مهما قيل عن الحالات الدافعة الخارجية والداخلية التي تدفع الفنان لكي ينتج عمله فانه يترك أمامنا في النهاية عملاً ما، قد لاتعنينا في غالب الأحيان صلاته بعصره أو بموجده بقدر مايعنينا هو كواقعة جمالية تتسم بالموضوعية والتجريب ، وإذا أضفنا إلى هذا أن معظم الدارسين الذين كانوا ومايزالون يسلكون إحدى السبل السابقة يقولون الشيء الجم الغزير عن الملابسات والظروف التي تحيط بالآثار أكثر مما يقولون عن الآثار أدركنا — لاندعي عقم هذه الدراسات — بل عدم كفايتها وحدها وغنائها للوقوف على طبيعة النتاج الشعري بوصفه فناً من الفنون الجميلة .

من هذا المنطلق بدأنا منذ فترة نحاول أن نتلمس طريقاً جديدة لدراسة الشعر تقوم على رؤيته رؤية بنائية تعتمد أساساً جوهره ، تحدده ثم تمضي في تحليله ، وبما أن جوهر كل فن هو واسطته التي يتوسل بها للتشكل والظهور لذلك فان دراسة هذه الواسطة هي دراسة لهذاالفن بل دراسة لدقائق عملية الخلق الشعري ، ولطبيعة العمل الفني على السواء ، وأي تغير يطرأ على أحدهما (الفن والواسطة) لا بد أن يرافقه تغير يطرأ على آخرهما مادامًا وجهين لعملة واحدة ، أو مادام أولهما عالماً رحباً وثانيهما باباً له ، بمعنى أن الوقوف عند الفن يجب أن يبدأ من الوقوف عند وحدة بنائه الأساسية التي يحاكي بها الفنان أو يعبر أو يخلق وفي ضوئها، فهي وحدها تقربياً تقربنا من داخله ، وطالما كان الاقتراب إليه من خارجه ، كما أنها تضع أيدينا ليس فقط على ماهيته بل وعلى جملة الفروق والاختلافات بين مذاهبه وتياراته وأعصره وشعرائه أيضاً .

ولدراسة الصورة الفنية في الشعر العربي الحديث وجدنا أنفسنا مضطرين إلى أن نمهد بمقدمة نظرية تتناول عدة نقاط كنا نراها في البداية لاتمت إلى ميدان البحث بعلاقة وشيجة فضلاً عن أنها يمكن أن تطور إلى دراسات قائمة بذاتها ، إلا أننا نشعر الآن بأنها المدخل الطبيعي ، أو المعبر الوحيد إلى البحث لأنها تحدد جوانب كثيرة كان علينا أن نقننها ونقف عندها قبل المضي في الدراسة ، ويمكن أن نرد معظم هذه النقاط إلى مصطلح « صورة » وما يثيره من ارتباطات ومشكلات ، فالكلمة توحي أول ماتوحي بذلك الإقتراب الوثيق والسيء من فن الرسم ، وهذا مادفعنا إلى أن ننشر بحثنا عن « الشعر بين الفنون الجميلة » توطئة لنشر هذا البحث عن طبيعة الواسطة التي يتوسل بها فن الشعر كي يبرز للعيان .

والواقع أن حديثنا عن الشعر بين الفنون الجميلة لم يكن حديثاً منصباً على تاريخ هذه الفنون ولا على نظريات تصنيفها عبر المدارس والتيارات بقدر ماكان حديثاً مقتصراً على بيان أوجه العلاقات بينها ، وقد انتهينا منه إلى أن هناك علاقات من نوع ما بين الفنون إلا أنها لاتحيل أحدها إلى الآخر ، أو تجعله يطغى بقوانينه ومصطلحاته عليه ، إنها ليست تأثيرات تبدأ في فن ما عند نقطة معينة ثم تنقل تأثيرها إلى فن آخر بل هي علاقات تقوم على الجدل والتأثيرات المتبادلة . وفيما يخص الشعر وجدنا أنه فن ينقل إلينا زمنكانية التجربة الشعورية في تشكيلتين إحداهما متعاقبة والأخرى متزامنة ، وأن المتلقي يتلقاه بجميع حواسه وخبراته ، وأن العصور حين أعلت من أحد عنصريه على حساب الآخر كانت خاطئة فيما صنعته لسبب بسيط هو أن القيمتين التصويرية والموسيقية تنبعان من داخله ولا تفرضان عليه من الخارج .

أما حديثنا في هذه المقدمة فقد خلصنا منه إلى عدة أمور : ففي الفصل الأول انتهينا إلى أن لغة الفن لغة انفعالية ، والإنفعال (بالدلالة الكلية الشاملة له) لايتوسل بالكلمة التقريرية المجردة وإنما يتوسل بوحدة تركيبية معقدة حيوية لاتقبل الإختصار هي « الصورة » التي هي واسطته الرئيسة ، وكل قصيدة من القصائد وحدة كاملة تنتظم في داخلها وحدات متعددة هي لبنات بنائها العام ، وكل لبنة من هذه اللبنات هي صورة تشكل مع أخواتها الصورة الكلية التي هي العمل نفسه .

وفي بقية الفصول كان علينا أن نجابه أكثر من نقطة تدور حول الصورة ، وفي مقدمتها « قضية المصطلح » فعلاوة على أنه يستعمل في

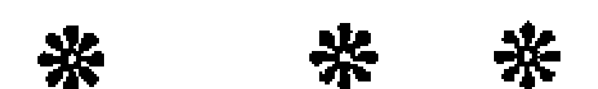
شتى الميادين بدلالات متباينة فهو يلعب أدواراً متعددة في نطاق الأنواع الأدبية ، خذ مثلاً دوره في الشعر تجده يختلف عن دوره في المسرحية أو حتى عن دوره في ضروب الشعر نفسها كالشعر الغنائي والمسرحي والقصصي والموسيقي وغيرها . . . حيث يتوسل كلٌ بالواسطة بطريقة بنائية ليست واحدة ، وباتكاء عليها غير متشابه .

وثمة علاقة الصورة بالأشكال البلاغية القديمة التي تعرضنا لها في الفصل الثالث ، وكانت وجهة نظرنا أنها — أي الأشكال — أبنية مهدمة استنفدت طاقاتها ، وخلقت جدتها ، وطال عليها الزمن ، وقد رفضنا طبيعتها ووظائفها ، واتهمنا الدراسات التي قامت تبحثها بأنها عالجتها بطريقة سطحية وخارجية وباعتبارها منعزلة عن الآثار الأدبية التي تحتويها ، أما رأينا فهو أن الشعر يقوم في جوهره وبشكل مركزي على الصورة التي يجب أن تدرس في ضوء منهج تكاملي لايعلي من أحد عناصرها على حساب الآخر .

وكانت هذه النقطة « مناهج دراسة الصورة الفنية » هي خاتمة مطافنا حيث عنينا في الفصل الرابع بالتركيز على ثلاثة مناهج : المنهج النفسي والمنهج الرمزي والمنهج الفني ، وفيما يخص المنهجين الأولين اللذين يحاول فيهما أصحابهما إستغلال نتائج العلوم الإنسانية الأخرى وتطبيقها على الشعر — رأينا خطر ذلك وأهميته في آن ، أما الخطر فينبع من الإنجراف وراء هذه النتائج إلى الدرجة التي يُتناسى معها أننا في ميدان آخر هو ميدان الشعر ، وأما الأهمية فتأتي من قدرة هذه النتائج على إلقاء المزيد من الضوء على فن الشعر ، ولعلنا في استخدامنا المنهج الثالث الفني

الذي يبدأ من المفهوم البلاغي للمصطلح مايبعدنا عن خطر النتائج ، ويحقق لنا قدرتها الفائقة في الوقت نفسه .

وإذن فان الصفحات القادمة لم تكن في بدايتها سوى مقدمة لدراسة أخرى ، وقد طالت وامتدت حتى آثرنا لها أن تستقل بذاتها ، وإني لأرجو أن تسد بعض النقص الذي تعانيه مكتبتنا العربية في هذا الميدان . وتقدم للدارسين الذين يرتادون الشعر عن طريق الصورة بعض العون وخيره .



الفصل الأول

واسطة الشعر

يرتبط الحديث عن واسطة الشعر بالحديث عن واسطة النثر ، فهذان اللونان هما فرعا دوحة عظيمة ممتدة هي الأدب ، ومع ذلك فربما كانت تبدو مثل هذه الثنائية المتعارضة في نطاق الأدب مقابلة غير صائبة ، وقد غبر زمن طويل كان فيه الفنان لايلتقيان بل يتقابلان مقابلة خاطئة ، وإذا كناسنعرض لهذه المسألة في مكان آخر (١) فانا نسرع هنا لنقول إنه من الصعب أن نتحدث عن الشعر في مقابل النثر لأن هذين النمطين من التعبير لايتعارضان بل يتداخلان ويتشابكان ويشكلان حلقتين ملتحمتين بينهما حيز مشترك .

ولقد أدرك كثير من الكتاب والدارسين هذه الحقيقة فذهب « كولردج » و « ورد زورث » إلى أن الشعر لايقابل النثر وإنما الأمر الواقع أو العلم ، وأنه يستحيل أن يكون ثمة فارق جوهري بين لغة النثر ولغة الشعر (٢) ، أما « أوغدن » و « ريتشاردز » فانهما يؤثران

١ – أنظر « مشكلة الشكل في الشعر الحر » في كتابنا « الشعر العربي الحديث » .

٢ – أنظر موقف « كولردج » في « محاضراته عن شكسبير » وموقف «وردزورث » في مقدمة « مواويل غنائية » قارن بالترجمة العربية في كتاب « قشور ولباب » لزكي نجيب محمود ص ١٧ – ١٨ .

تقسيم اللغة إلى إنفعالية ورمزية وليس إلى شعرية ونثرية (١) ، ويرى « جون ديوي » أن الحدين المتقابلين ليسا هما الشعر والنثر وإنما هما «الشعري» و «النثري» باعتبارهما نزعتان متعارضتان (٢) ، وفي رأي «هلين» أن اللغة تستعمل إستعمالين متقابلين أحدهما الإستعمال الحرفي Literal والآخر الإستعمال التصويري Figurative الأول هو الذي يعتمد الدلالة المفردة للكلمة ويتكىء على معناها المعجمي بعيداً عن أي تحوير ، وهذا هو الإستعمال العلمي أو العادي للمفردة اللفظية ، والثاني هو الذي يحور في وقع الكلمة بحيث ينقلها أو يستعيرها من مجال إلى آخر ، أو هو إدراك خاص للمفردة في ضوء علاقات متداخلة مع غيرها ، وهذا هو الإستعمال الشعري أو الإنفعالي لها (٣) . . . .

كل هذه الآراء تشير إلى أن الأدب لايضم مثل هذه الثنائية المتعارضة (شعر ونثر) وإنما يضم حلولاً متداخلاً وملتحماً ، ولئن كان من المحتم ان تبقي على هذه الظاهرة المتقابلة فلتكن ليس بين الشعر والنثر وانما بين « الشعري » و « النثري » والأول هو التعبير الصوري الانفعالي أو (الشعر) في استعمال « كولردج » والثاني هو التعبير العلمي الحرفي أو (الرمزي) في استعمال رتشاردز وإذا ارتضينا ذلك فان المقابلة لا تقتصر على مجال الأدب فحسب بل تمتد لتشمل الفنون جميعاً . ففي كل فن يمكن أن نعثر على مثل هذين الاتجاهين الشعري والنثري في الرسم وفي الموسيقا ، كما في الأدب سواء بسواء (٤) .

---

١ – Ogden and Richards, «The Meaning of Meaning» P. 235-39

٢ – قارن بالفن خبرة .

٣ – أنظر : Helene, P., (ed) «Lang, Thought and culture,» P. 174 .

٤ – أنظر : Alexander, S., « Beauty and other forms of value » PP. 84 - 125 .

ويبدو أنه من العسير أن نجد مصطلحين يشيران إلى النثري والشعري ، ويحلان محل النثر والشعر فلا جناح علينا — فيا أظن — أن نستعمل المصطلحين الشائعين بالدلالة التي أشرنا إليها ، وفي هذه الدلالة فان النظم مثلاً وقد كان ومايزال لدى الكثير من باب الشعر ينحاز بسهولة إلى (النثري)(١)، في حين يمكن أن نقول عن قطع ولوحات عديدة في القصص وغير القصص من الأساليب النثرية إنها من باب (الشعري) ، وفي حديثنا الآن عن واسطة الفنين سنهمل مؤقتاً ذلك الحيز المشترك بينهما ، وتلك الأرض المتداخلة ، وفي إعتقادنا أن هذا التقابل بين قطبين متعارضين أهملت صلتهما المشتركة — وإن كان من الصعب تصوره — سيحل لنا الكثير من المشكلات أو الخلافات (١) .

ولنبدأ الحديث عن واسطة الشعر والنثر وطبيعة كل منهما بالحديث عن الموقف العام لكل من الشاعر والمفكر فان الواسطة جزء لايتجزأ من هذا الموقف ، ولعلنا نستطيع بسهولة أن نقيم أسس الإختلاف بين الموقفين بالاعتماد على مقولة (الذات — الموضوع) ، فالشاعر في إندماج حدي المقولة ذو موقف إنفعالي يوصف بالكلية والتركيب ، ويكون ذهنه عند الخلق في حالة ترابطية متصلة . أما المفكر فموقفه في إنشطار الحدين موقف علمي تبتعد فيه الذات عن الموضوع ، ولذلك يوصف بالجزئية والتحليل ، ويكون ذهنه عند الإبداع في حالة إرادية إعزالية ، وتختلف تجربتهما مثل هذا الإختلاف فالأولى الشعرية ذات وحدة ، والثانية العلمية لاتحمل مثل هذه الصفة ، وتتكون الأولى في النفس على نحو يخالف الطريق الذي يسلكه التفكير المنطقي في الثانية (٢) ، وتختلف

---

١ — في علاقة الشعر بالنظم أنظر : Alexander, S. , « Beauty and other forms of value » , PP. 84 - 125.

٢ — أنظر : Marittin, J. , « Creative thought in Art and poetry » , N.Y. 1953 .

ثالثاً اللغة التي تنتقل بها هاتان التجربتان أو الموقفان ، فاللغة الأولى الإنفعالية الشعرية تستعمل للتعبير عن الإحساسات والمشاعر ، أو لإثارة الرغبات في نفوس الآخرين فهي لغة غير مباشرة لاتتكىء على صوت الكلمة بقدر ماتتكىء على ارتباطات الكلمات ولذلك فانها تجذب إليها الإنتباه في وضعها هذا (لغة غاية في ذاتها) . وقد نقول إنها لغة حدسية تتخطى الإحساس بجسد الكلمة لتجعلنا باستمرار نحس جدتها ، ونعيش مداها العميق ، واللغة الثانية المنطقية العلمية تستعمل لنقل فكرة والإقناع بها ، فهي لغة يتركز الإنتباه في معناها ، وتوصف عادة بالمباشرة والتقرير والدلالة المفردة لأنها لاتهمنا في كونها سارة أو محزنة مثلاً وإنما في صدقها حين تشير إلى فكرة معينة ، وعندما يخترقها نظرنا فانا نسعى تلقائياً إلى المعنى ، ونتجه إلى تعرف الشيء الذي استخدمت الكلمة للدلالة أو الإشارة إليه ، ففي النثر كما في الجبر تتحرك الدلالات حركة آلية تبعاً لقوانين خارجية معينة ، وفي نطاق علاقات محددة وتؤدي هنا وهناك وظيفة ما ، ولا يتغير شيء في القيمة الكلية (لمجموع الوسائط) ، أو الجزئية (الوحدة المفردة) اللهم إلا فيما يتعلق بالناتج النهائي ، ومهمة الكلمات في النثر أن تسرع بنا إلى هذا الناتج ، ونحن في سيرنا لسنا في حاجة إلى تصور ماوراء هذه الكلمات وإلا أصبحت عقبات تؤخر عمليات أذهاننا . إن الكلمات هنا مجرد علامات أو مقابلات «Counters» تعيننا على التفكير وعلى بلوغ النتيجة (١) .

ويمكن أن توصف اللغتان (لغة الشعر ولغة النثر) على العموم بأن الأولى معقدة كثيفة والأخرى بسيطة شفافة ، والبسيط الشفاف ليست

---

١ - أنظر : Hulme, T. E., Bergson theory of Art, » see « Speculations», P. 143.

له أية صفة جمالية ، أما المعقد الكثيف الذي يقوم على العلاقات فهو يمتاز بالصبغة الأستطبقية ، ومن صفات البسيط أن يكون غير مناقض للاشارة في حين ليس من مهمة المعقد ذلك فيكفيه أن يثير موقفاً إنفعالياً فحسب ، وبصورة أخرى إن البسيط يقول لنا إن ١+١=٢ في حين إن لم يقل المعقد إنهما ثلاثة فليس من الضروري أن يقول إنهما اثنان .

وماوصفنا به اللغة نصف به الواسطة إذا جاز أن نفصلها عنهاإنفصال الخاص عن العام ، أو الجزء عن الكل ، فنزعم أن واسطة الشعر تحمل شحنات متغيرة تتبدل من نص إلى آخر ، أو تزيد طاقتها أو تنقص حين تنقل من سياق إلى سياق ، وميزة الشاعر العظيم أنه يقدم لنا هذه الواسطة مشحونة دائماً بشحنات جديدة أو مخلوقة خلقاً آخر ، وبتعبير ثان إن واسطة الشعر ذات شكل كروي ، وفي هذا الشكل لاتكمن القيمة في الدلالة المفردة المحددة أي في معنى الكلمة ، وإنما تكمن في وفرة الدلالة غير المحددة . أما واسطة النثر فعلى العكس من ذلك ، فهي تحمل عدداً محدداً من « الإلكترونات » لايتغير من نص إلى آخر ، وميزة المفكر أنه يستعمل واسطته في حدود هذا العدد ، وأن يحافظ على هذا الإستعمال دائماً قدر طاقته وإلا وصف بعدم الصدق ، وبكلمة أخرى إن واسطة النثر تعتمد على التسطيع أو التربيع ، هذان الشكلان اللذان يرتبطان بالفهم المحدد والدلالة المباشرة والسريعة ، والنتيجة أن الشعر ليس من مهمته ولا من مهمة واسطته أن يوصل ، إذا أردنا بالتوصيل أن تنتقل الشحنات الذهنية نفسها من المبدع إلى المتلقي ، فهذه هي مهمة النثر ومهمة واسطته التي تستخدم في التقرير وعرض القضايا (٢) .

هذه الفروق بين الشعر والنثر في الموقف والذهن واللغة والواسطة تجعلنا ننتهي إلى أن مجال الأول مجال تلعب فيه ظلال الدلالات دوراً

كبيراً إن لم يكن بالقدر الذي يفوق فبالقدر الذي تلعبه الدلالات المفردة ذاتها ، ونحن لانعني أن ظلال الدلالات هامة لأنها تزودنا بألوان من الحواشي وضروب الأهداب الممتدة ، أي بدلالات خارجة عن المعنى الأصلي ، ولكننا نعني أن الشاعر لايلجأ إلى دلالات محددة على الإطلاق مثلما يفعل العالم في نثره ، والناظم في نظمه ، إن العلم من شأنه أن يثبت الألفاظ ، أي يجمدها في حدود دلالاتها الخاصة ، والعالم يستخدمها أدوات جاهزة ذات قيمة محددة في الإستعمال وخارج الإستعمال ، أما الشاعر فيميل على النقيض من ذلك إلى تفتيتها وتركيبها من جديد فهو يصنع لغته الخاصة به ، ويبنيها أثناء سيره في العمل وفي لحظات الإبداع ، وكثيراً ماتعدل الكلمات أو الوسائط في هذه الحالة من دلالات بعضها بعضاً ، وتنشر الأفياء والظلال ، أي أنها تنتهك حرمة حدود معانيها المعجمية لتصل إلى وضع قد تحمل فيه المعنى ونقيضه ، ولقد قلنا إن دلالات الكلمات في النثر تقتصر على معانيها الخارجية الشفافة المتوافقة المحددة ، أما لغة الشعر فلا يمكن أن تكون مفردة الدلالات ولو قصد الشاعر إلى ذلك ورمى إليه فان دلالات ألفاظه تتداخل ، وإشعاعاتها تتجاوز حدودها العادية ، وتكتسب من بعضها بعضاً إشعاعات جديدة مكونة معاً معاني جديدة ماكانت لتكون لو لم تجتمع على هذا النسق ، أو ينتظمها هذا البناء الخاص (١) .

---

١ - أنظر في ذلك :

1 - : Brooks, C. , « Metaphor and the Tradition », .

2 - : Empson , W. , « Seven Types of Ambgiuty, » Lon , 1965 .

وإذا أردنا أن تبلور خصائص واسطة الشعر السابقة لقلنا إنها واسطة تتصف بصفتين تضم إحداهما الأخرى : الأولى هي الإيقاع ، والثانية هي الصورة ، وارتباط هاتين الصفتين أو القيمتين بالإنفعال أمر لانحتاج إلى تأكيده ، فالانفعال اهتزاز ، والإهتزاز سمة الإيقاع ؛ والإنفعال ظل دلالة وايحاء لايمكن ايصالهما بالتعبير المباشر وإنما بالصورة . . . ويبدو أنا نحتاج مع ذلك إلى تأكيد تاريخي يشد أزر حجتنا ، وإذن فلنغادر جميع الفترات الإتباعية والرومانسية والحالية التي اقترب الشعر خلالها تارة من الرسم والمكان وأخرى من الموسيقا والزمان فهذه كلها قيم تمت بسبب كبير إلى روح العصر ، ولايمكن أن تعد حجة بالغة . . . ولنصل في تفتيشنا وتلمسنا لطبيعة واسطة الشعر إلى فترة تعاو على جميع الفترات ، إنها فترة النشأة ، كيف نشأ الشعر ، بل كيف نشأت اللغة على العموم مادام الشعر واللغة والصورة حلقات متداخلة تقتضي الإجابة عن إحداهما الإجابة عن أخراهما ؟ ؟ .

نشأت اللغة أول مانشأت من العلاقة بين الكلمات — الأسماء — والأشياء — المسميات — ، وتفسير هذه العلاقة وكيف تمت أمر مختلف فيه ، ونجد في ذلك عدة اتجاهات : فهناك الإتجاه السلفي الذي يفسرها في ضوء قوة عليا علمت الإنسان أسماء المسميات (١) ، وهناك الإتجاهات الأنثروبولوجية والنفسية واللغوية التي تحصر عادة في أربع نظريات (٢) :

---

١ — جمهور العلماء من المسلمين يذهبون إلى أن اللغة توقيفية محتجين بالآية : «وعلم آدم الأسماء كلها » ، ويذهب آخرون وبخاصة المعتزلة إلى أن اللغة اصطلاحية .

٢ — أنظر : Jesperson, O., « Lang., its Nature, Deve, and Qrigin, » Lon , 1964 ,

١ – نظرية المحاكاة أو نظرية الـ «Bow Wow»

٢– نظرية التعبير الجماعية أو نظرية الـ : «Yo, He, Ho»

٣– النظرية التلقائية الغريزية أو نظرية الـ: « Ding Bong »

٤– النظرية المادية التطورية أو نظرية الـ: « Pooh pooh »

والنظرية الأولى تذهب إلى أن اللغة نشأت تقليداً للأصوات الطبيعية والحيوانية التي سمعها الإنسان الأول ، فاتخذ صوت عواء الذئب ومواء الهر وزئير الأسد وحفيف الشجر وزفير النار وخرير الماء . . . أسماء وأعلاماً لها ، وبهذا تكونت له مجموعة كبيرة من الكلمات تعد من أقدم الكلمات في اللغة الإنسانية ، وهي الكلمات التي يعبر صوتها عن مدلولها « Onomatopoeia » ، ثم تطورت بعد ذلك . . وقد أصبحت هذه النظرية اليوم من الماضي ، وقضت مع نظرية المحاكاة لأنها تقف بالفكر الإنساني – كما يقولون – عند حدود حظائر الحيوانات ؛ فضلاً عن أن اللغة في وضعها الراهن لاتكاد تشتمل إلا على قدر ضئيل جداً من تلك الكلمات الواضحة الصلة بين اللفظ والمدلول .

والنظرية الأخيرة المادية التطورية لاتشرح بوضوح طبيعة النشأة ، ذلك أن الربط بين الأصوات وبين تقلصات أعضاء النطق أو انبساطها للتعبير بالشهقات والتأوهات عن الإنفعالات ، ثم تفسير هذا الربط تفسيراً « فسيولوجياً » لايؤدي بالضرورة إلى نشأة الكلام الذي يصدر عن عن المرء بصورة إرادية ، فهذه مجرد أصوات سلبية تنطلق من الإنسان حين يعجز عن الكلام ؛ علاوة على أنها أصوات عرفية تختلف باختلاف الأمم والشعوب .

وتبقى النظريتان الثانية والثالثة اللتان تذهبان إلى أن النطق الإنساني نشأ في صورة جماعية ، أي صدر عن مجموعة من الناس أثناء قيامهم بعمل شاق مضن تعاونوا على أدائه من جهة ،وأن هناك صلة وثقى بين ماينطق به المرء من أصوات وبين مايدور في خلده من أفكار من جهة أخرى ، فالأصوات الجماعية التي تصدر أثناء العمل لاتلبث أن ترتبط بالعمل نفسه ، وتصبح بمثابة علم له لأن كل أثر خارجي يتأثر به المرء يستلزم النطق ببعض الأصوات ، وإذا كانت هذه قدرة أو قوة اختص بها الإنسان منذ بدء الخليقة وسرها لايزال غامضاً علينا فان العبارات التي خلفها تعد بدءاً طبيعياً للكلام .

وفي ظني أنا نستطيع أن نضم هاتين النظريتين إلى بعضهما بعضاً فنقول : إن اللغة نشأت أول مانشأت من حاجة الإنسان البدئي — فرداً ومع غيره — للتعبير عن موقفه الإنفعالي تجاه الطبيعة ، والذين يتحدثون عن « توصيل » اتصفت به اللغة أول مااتصفت ، وعن نفع فيها لحاجة الإنسان إلى نقل أفكاره فان ذلك كله مرحلة لاحقة متأخرة نشأت مع نشأة المجتمع البدائي مهما كان لونه (٣) ، أماوأن الإنسان كان يعيش وسط مظاهر الطبيعة الخارقة فانه كان مضطراً ليعبر عن إحساساته ومشاعره ، أو يعبر عن أثر وقع الظواهر الخارجية (الموضوعات) في (ذاته) ، وكان يتعبر بكلمات جذرية « Radical » ، يحمل كل جذر منها العديد من الدلالات ، وتتحدد الدلالة المقصودة وتتخصص عن طريق النسق الذي استعملت فيه ، وبصورة أخرى كان الإنسان البدائي يدرك الموضوعات في جذور متشعبة ينتظمها كل عضوي من جهة ، وتنحل إلى معانيها المفردة في نطاق النسق من جهة أخرى ، ولم يكن هذان

النطاقان بمنفصلين عن بعضهما بعضاً بل كانا متداخلين ، فالإنسان في الأول يعبر بصوت واحد عن موقفه تجاه الحيوان (الجنس والنوع) معاً ، وبصوت واحد عن النبات (الجنس والنوع) معاً وهكذا . . . بل إن الصوت الواحد كان يحمل دلالته ونقيض دلالته مثل كلمة (اشترى) التي تحمل معناها ومعنى باع في الوقت نفسه ، ولكن كيف كان المتلقي يفهم الدلالة المقصودة المفردة من استعمال الصوت العام ؟ هاهنا ننتقل للاجابة إلى النطاق الثاني (النسق) ، أو الكل العضوي الذي تتخصص فيه الكلمة ولا يفهم منها سواها ، وقد ألقى علم نفس الغشطالت (١) أضواء ساطعة على مشكلة النسق هذه حين لاحظ أن تصور الموضوع خارج النسق تصور متأخر لأنه تصور تجريدي ، والبدئي كالطفل في ذلك كلاهما لايستطيع التجريد ولا التعميم ، أي لايستطيع أن يتصور الموضوعات خارج النسق ، ونسق الطفل كنسق البدئي بالنسبة له ولغيره يحمل خصوصية مفردة متمايزة (٤) ، ولكي ندرك ذلك علينا أن ننتقل باحساساتنا ، ونعبر العصور الطوال ، ونعيش تلك الفترة البكر حيث كان الإنسان لايملك سوى العدد المحدود الضئيل من الكلمات يعبر بها عن الأشياء الصلبة ، ولم يكن في الواقع يحتاج إلى معجم ضخم يغطي به جميع إحتياجاته . ولا إلى ثراء لغوي يتوسل به ليحكي إحساساته فكل ذلك في الأفق الضيق المحدود كان غير ضروري ، وكان أقصى أمانيه أن يعبر فحسب عما يشعر به ، وكانت الكلمات المحدودة التي يديرها في استعماله تكفيه ربما أكثر من كفاية لغتنا لنا في الوقت الحاضر (١) .

---

١ — أنظر : هايمن : « النقد الحديث ومدارسه » ، ٢ /٢٧٥ وما مدها .

١ — أنظر : Jespersom, O. , « op. cit. , » .

أما كيف كان يتم ذلك فأمر بسيط يمكن تصوره في ذلك المثال الشهير الذي تستعمله جميع اللغات ، وأقصد به كلمة « روح » فهذه الكلمة تعني عدة دلالات هي : الرَوَح والرُوح والريح . . ولكن كان لها في القديم معناها الفرد المتميز بنفسه الذي يضم هذه المعاني كلها في وحدة أو جذر واحد ، وقد لانستطيع أن نحدد الفترة التي انفصلت فيها دلالات الكلمة انفصالاً لانقول نهائياً بل مميزاً ، وكل الذي نستطيع أن نقوله إنه مع تقدم الفكر الإنساني اللغوي والحضاري انقسم المعنى الكلي ، وأصبح لكل كلمة مدلول خاص بها وإن لم ينفصل هذا المدلول انفصالاً تاماً عن مدلول شقيقه في الفصيلة نفسها (٥) .

وفي الحق أن الحديث عن طبيعة اللغة الشعرية يدفع دائماً إلى حديثين متلازمين أولهما الحديث عن لغة الإنسان البدئي أو نشأة اللغة وأصلها على العموم ، وهو الحديث الذي ذكرنا بعضه ، وثانيهما الحديث عن لغة الطفل ، وإن بيان (طبيعة إحداهما) ليلقي بالضوء على طبيعة غيرها . صحيح أن معظم اللغويين لايرضون بذلك ، في حين يغالي علماء النفس في الاتجاه ذاته ، بيد أن الحقيقة التي تتفاعل في تكوينها عناصر متعددة لايمكن الإقتراب منها إلا من خلال هذه العناصر ، ومما لاشك فيه أن علم النفس أمدنا بمعلومات جديدة عن طبيعة لغة الطفل وذهنه ، وقدم لنا علم الأنثروبولوجيا النفسي والإجتماعي معلومات أخرى عن طبيعة الرجل البدئي .

وقد وضحت كلتا الدراستين طبيعة اللغة الشعرية ، فالبدئي كان دائماً في موقف الإنفعال . موقف إلغاء المسافة بين الذات والموضوع ودمجهما معاً في وحدة ، وكان ذهنه متصلاً اتصالاً وثيقاً بالموضوعات

الخارجية ومرتبطاً بها ، الطبيعة المنطلقة المنتشرة بانفساح واسع عنده « أنت » وليست « هي » . . كما هي عليه الآن (٦) ، وهو أمامها في وضع الدهشة والتقديس والعبادة والإنبهار يحاول دائماً أن يتصل بها أو يدركها باحساساته أو بغريزته الداخلية ، ويتصورها بأشكال مجسدة مشخصة تقمصية ، أما خياله الذي كان عنده وسيلة المعرفة فقد كان يجمع بين العالمين الطبيعي ومافوق الطبيعي في وحدة واحدة ، بل إنه لم يكن يعرف مثل هذين العالمين ، فقد كان يعرف عالماً واحداً يتمثله عن طريق محسوس ويستحضره بخياله ، الإله عنده في الطبيعة وليس فوقها ، والمجهول هو المنظور وليس خلفه (١) ولغته الجذرية التي أشرنا إليها كانت تشمل وحدات كل وحدة منها هي تعبير استعاري أو مجازي يستعمله لا ليفهم الأشياء فحسب بل ليعيشها أيضاً وينفعل بها .

وربما يحتاج منا هذا الموقف إلى مثال يقربه فلنفترض أن حريقاً شاملاً وكبيراً شب في إحدى القرى ، وأتى على بيادرها ، ثم انسحب إلى بيوتها ، وبدأ أهل القرية يهرعون زرافات ووحدانا إلى الحريق المروع ، وعندما يقتربون وهم في حالة الذعر الشديد ينفعلون بالمشهد أيّ انفعال ، ويطلقونها صيحات تصف ألسنة النار ، فيقولون إن النار (تلتهم) القرية ، وهاهو (زئيرها) الشديد يملأ الأسماع . . . وهم في ذلك يتكلمون تلقائياً وانفعالياً بصورة (حرفية) لا (مجازية) ، إن المجاز لديهم حقيقة ، فهم يدركون أن النيران تلتهم حقاً ، بل إنهم يسمعون زئيرها . وهم لايظنون أن ثمة وحشاً مفترساً وإنما هم يرون هذا الوحش يعمل عمله ، يلتهم ويزأر . . .

---

١ – أنظر :

Bowra, C. M.,«Primitve songs,»chap.8, P.191, N.Y.1963 .

ولقد كان الإنسان البدئي في موقفه من الطبيعة وفي استعمال لغته في مثل هذه الحالة من الإنفعال والتعبير الصوري فكل شيء جديد ملؤه النضارة والحياة والشكل المجسد الذي يفعل فعله ، ولكي يعبر عن وقع هذا الشيء الحسي الجديد في نفسه كان يلجأ إلى الصورة التي تكاد تكون تعبيراً (حرفياً) لديه ينبثق من طبيعة ذهنه الإنفعالي المشخص . . الشمس إلهة عظيمة ، والقمر شاب أو أمير عاشق ، والأرض أم رؤوم وهكذا . . .

وماقلناه عن البدئي نقوله عن الطفل : موقفه وذهنه وطبيعة لغته ، إن الطفل دائماً في حالة متصلة بالمحيط الذي يرى فيه كل يوم أشياء جديدة نضرة تبهره وتسرّه ، بيد أنه لايراها عامة مجردة وإنما يراها مجسدة مشخصة في علاقات كلية عضوية ذات نسق (١) ، فهو حين يتحدث مثلاً عن (الحصان) لايتحدث عنه دون أن يشير إلى هزه ذيله لأن فصل حركة الذيل عن الحيوان عملية تجريدية لم يبلغ بعد مرحلتها ، ويبدو أنه من نوع « الإنسان » The Man وليس من نوع « إنسان » A Man هذا النوع الذي يتميز به اليافع لأنه الإنسان الذي يتلقى الحياة ككل شامل يفتح فيها ذراعيه للمخلوقات ، ويستقبلها بكلتيهما ، فالكلاب والقطط « أشقاؤه » ، والغيوم « أعمامه » . . أما اليافع فعنده « الأشقاء » أصدقاء و « الأعمام » كائنات لايصل إليها (٢) .

---

١ – أنظر :

Lowenbeld, v. , « The Nature of Creatiue Activity,» tran. by O. A. Aeser, P. 60 , Lon . 1939 .

٢ – أنظر :

Colfin , R. P. T. , « The sub. that is Poetry » , P. 29 , N. Y. 1942 :

ولقد دلت البحوث النفسية العديدة التي أجريت حول رسوم الأطفال (١) ، أو حول طبائع صورهم الذهنية وأخيلتهم (٢) على أنهم يخلطون في النطاق الأول بين المكان والزمان ، أو نقول إن التشكيلين المكاني والزماني يتداخلان تداخلاً يصحبه بعض الإضطراب ، في حين تميل معظم الصور الذهنية في النطاق الثاني إلى أن تكون تشخيصية مجسدة ، وسواءً أكانت ثابتة أم حركية فانها تحكي ذاتها في صور بلاغية ، وتزعم الباحثة كونراد (٣) Konrad أن الطفل لايدرك لغة المجاز ومن ثمّ تحتاج تعبيراته إلى قوة تجريد الصفات المتشابهة ليقيم علاقات بينها . وتضرب مثالاً ذكره « ماكس دسوار » Max Desoir في كتاب صدر له عام ١٩٠٦ حيث قال : « . . إن صياح طفل زنجي شاهد الثلج المتساقط لأول مرة» أنظر إلى الفراشات كيف تلعب معاً « فتزعم أن هذا القول خطأ وليس إستعارة . . » ، وفي زعمنا أن رأيها هو الخطأ لأنها تفكر في طبيعة لغة الطفل تفكيراً تجريدياً ، فالطفل عندما يتوسل بالاستعارة لايفتش عن وجه شبه يقيمه بين علاقتين أو مركبين ، إنه يتكلم بطبيعته التلقائية التي هي طبيعة ترابطية تعبر عن أحاسيسها بالصورة كما كانت

---

١ – أنظر :

Griffiths, R., « A Study of Imagination in Early childhood» chap. XII, « Imangary in childhood, » P. 226, Cam. 1938

٢ – أنظر :

1 - : Piager, J., « The Child's conception of world » , Lon.
2 - : = = = = Lang. and Thought of the child». , Lon .

٣ – أنظر :

Brooke - Rose, C., « A Grammer oi Metaphor» , chap. I.

طبيعة البدئي ، والصورة هنا وهناك لاتقوم على تجريد الصفات المتشابهة وإنما هي تعبير (حرفي) يقيم علاقة بين مركبين ، أو يصهر مركبين بطريقة حدسية لاتنحل إلى التشابه . وقد أشار « همبل » في كتابه « بحث في أصل الإستعارة « « Essence et origine de la Métaphor » صدر في باريس عام ١٩٥٣ إلى أن أرفع أنواع الإستعارة وأقربها إلى روح الشعر لايصدر عن الشعراء فحسب ، إن طفلاً يصيح « « إنها تنسج بابرة التريكو » « il Tricote » مشيراً إلى حشرة تمسح قرني استشعارها يكون قد استعمل غريزته الشعرية في إدراك العلاقة » (١) .

والذي نريد أن نخلص إليه هو أن ذهن البدئي كذهن الطفل وذهن الشاعر واحد ، وموقف الثلاثة كذلك ولغتهم واحدة (٢) ، إنه الذهن المتصل الارتباطي ، والموقف الذي تندمج فيه الذات بالموضوع ، أو تلغى فيه الحواجز بينهما ، وعن طريق هذا الموقف والذهن يدرك كل منهم بوضعه الخاص العلاقات الجنينية الكامنة في الأشياء ، ويسعى إلى إقامتها بواسطة الصورة ، فالطفل الذي يرى في الثلج فراشات تلعب ، والذي يصيح عندما يشاهد الطلّ على الأعشاب « الأعشاب تبكي » كالانسان الشاعر الذي يرى في الفكر طائراً يحلق بأجنحة من السعادة المنسكبة ، أو الذي يرى عيون النرجس تخضلّ بالعبرات . . . فهذه كلها

١ – Ibid ، ويشبه ذلك قول عبد الرحمن بن حسان بن ثابت وهو حدث صغير لأبيه : « ياأبي لسعني طائر كأنه ملتف في بردي حبرة » يريد « الزنبور » ، ولكنه لا يعرف اسمه فوصفه بالطيران وبأن جناحيه يشبهان الكساوين الأحمرين من صنعة اليمن » وقد أجابه أبوه بوعي الشاعر وإحساسه الكامل : « قلت والله الشعر » .

٢ – أنظر :

Prescott, F. C. , « The Poetic Mind » , chap. IV, P. 54 .

استعمالات صورية يعبر كلٌ بها عن إحساساته ومشاعره ، ويبنيها بناء خاصاً أبعد مايكون عن التجريد والتعميم ، وأقرب مايكون إلى التخصيص والتجسيد ، ولعل هذه أن تكون بعض صفات الشعر العظيم أو الميزات التي يطمح إليها ويود أن يحققها الشعر العظيم .

ويجب أن نبعد عن أذهاننا كل ماتوحيه هاتان الكلمتان : الطفولة والبدئية من سذاجة وجهالة حين نقرن بهما لفظة الشاعرية ، فنحن حين نربط هذا الربط بين الطبائع الثلاث لانشير إلى مثل هذه السذاجة ولا إلى مايوازيها من القيم الدنيا ، فكل مانعنيه هو أن الشاعر يحاول بعد أن مرّ بمرحلة إنفصال الذات عن الموضوع وأضحى ذهنه أقرب إلى التجريد أن يسترجع الوحدة الكلية العضوية التي فقدها بمرور العصر ، وأن يقدم إلينا الأشياء في رؤية نسقية وفي أعلى درجة ممكنة من مستوى الوعي ، إنه يطمح في الوصول إلى رتبة اللغة البدئية لأنه يريد أن يعبر بلغة مخلوقة جديدة طازجة ونضرة وأن يستكشف طهارة الكلمات وبراءتها وشيئيتها وعلاقاتها الحية ، ويقدمها خالصة من كل استعمال نفعي يتعارض مع طبيعتها (٧) .

ولعلنا نجد ظاهرتين في هذا الصدد يشترك فيها الشاعر مع الطفل والبدئي : أولاهما ظاهرة الدهشة وأخراهما ظاهرة الإدراك الفراسي لخصائص الأشياء ، والظاهرة الأولى هي القدرة على رؤية الأشياء كما لو كان يُنظر إليها لأول مرة ، ومع أنها بالنسبة للشاعر ليست سوى دهشة الطفولة امتدت إلى مرحلة الرشد إلا أنها تزيد عليها في أنها تذكر حي لصور التجارب الماضية ، ومعاناة واعية للتجربة الأصلية نفسها ، أما الظاهرة الثانية فترتبط بعالم كل من هؤلاء الثلاثة الطفل والبدئي

والشاعر الذي هو عالم قوى متفاعلة ليس له حظ واضح من الإستقلال ، وإن كان له حظه الكبير في خاصته النوعية الإستبصارية .

ورغم ذلك فثمة فروق عديدة بين لغة البدئي ولغة الشاعر دعك الآن من لغة الطفل ، فالبدئي — كما أشرنا — كان معجمه اللغوي محدداً لايحوي سوى العدد الضئيل من المجموعات أو من الكلمات الجذرية التي يتوسل بها هنا وهناك وتحمل العديد من الدلالات ، أما الشاعر فأمامه اللغة كاملة معقدة مبسوطة ، كل كلمة فيها لها دلالتها وصوتها الذي يرتبط بمعناها الخاص ، وعمله تجاهها يقوم على الإنتخاب لتحويلها من عاديتها ودلالتها المعجمية المفردة وجعلها في بؤرة التجربة الشعرية توحي بالعديد من الدلالات عن طريق وضعها في نسق خاص ، وإقامة علاقات جديدة مستمرة بينها وبين غيرها .

ويبدو أنا قد اتكأنا كثيراً على وجوب الشيئية في الكلمات ، وفي الحق أنا لانحاول أن نعلي في صنيعنا هذا من شعر الأشياء في مقابل شعر الأفكار وعلى حسابه فهذه ثنائية أخرى لايعرفها سوى المجردين ، فالفكر الشعري فكر صوري يتوسل بالكلمة كشيء أو غاية في ذاتها ، وكوسيلة في الوقت نفسه ، إنها الغاية والوسيلة معاً ، وهذا ماتشير إليه طبيعة الشعر العظيم وطبيعة اللغة البدئية ذاتها ، أما وقد ظهر عبر التاريخ ميل إلى شعر الأشياء الخالص . أو ميل إلى شعر الأفكار الخالص في مقابل بعضهما بعضاً فليس ذلك سوى عيب جمالي أو انحراف في طبيعة الشعر كذلك الإنحراف الذي لاحظناه في النزعتين الرمزية الفرنسية والصورية الإنجليزية ، إن الفن الشعري فكر إنفعالي شيئي يتوسل بالصورة الموقعة وليست له موضوعات خاصة ولا ألفاظ خاصة بل ولا حتى أفكار خاصة كما تذهب

إلى ذلك هذه المدرسة أو تلك فكل شيء يمكن أن يكون موضوعاً للشعر أو ألفاظاً وأفكاراً له حين تنتظمه تجربة الشاعر وتعبر به وتخلقه (١) .

ولعل الفترة البدئية الثرية بمعطياتها أن تقدم لنا شيئاً آخر في نطاق الكل العضوي لايقف عند حدود وحدة عناصر الفن الشعري وإنما يمتد ليشمل وحدة جميع الأشكال الأنفعالية وصورها التعبيرية المختلفة ، ففي الحلقة الأولى وجد الرقص والشعر والدين في نطاقات بعضها بعضاً ، وكان الإنسان الذي يتعبد مظاهر الطبيعة ويؤدي في محرابها شعائره وينفعل بأشيائها ، يغني في الوقت نفسه أحاسيسه ويرقص وينشد الأشعار ، وقد أشار « كاسيرر » (٢) إلى أنه لم يكن يوجد أي كيان مستقل يقوم بذاته وينفصل عن غيره فجميع أشكال التعبير الإنفعالية ووسائطها الرمزية والأسطورية وجدت جنباً إلى جنب في مجال الحلبة ، وبدأت تنفصل وتتمايز وتتحرر من النطاق الواحد مع تقدم الإنسان الحضاري ، ويظهر أن هذه الوحدة أكثر من مقولة معقولة سواء أكانت عن صلة الدين بالشعر هذه الصلة الشهيرة أم كانت عن طبيعة الرمز والأسطورةالشعريين

١ – أنظر في الفكر الشعري :

1 - : Prescot , F. C. , « Op. cit. , chap. III, P. 36 .

2 - : Santyance, G. , « Three philo. poets, « P. 6, 24 , N. Y. 1936 .

3 - : Graves, R. , « Poetic unreason » , chap . XIV, P. 64, Lon. 1925.

4 - : Combes, H., «Lit. and cri.», chap . «poetic Thought», Lon . 1965 .

٢ – أنظر :

Cassirer, E.,«Lang. and Myth » , Tran. by Langer, P. 24 .

وغير الشعريين . وسنرى حين نتحدث عن هذين الشكلين الرمز والأسطورة في الشعر المعاصر (١) كيف أنهما بطبيعتهما وبقصد الشعراء إليهما كانا ينزعان ويتغيان هذه الوحدة (٢) .

ولو أنا عدنا نتفحص هذه الوحدة البدئية الإنفعالية لأشكال التعبير في نطاق اللغة التي وصفناها بالشاعرية لوجدنا أنا وسمناها بسمتين متلازمتين ومتداخليتين : أولاهما الإيقاع فقلنا إنها لغة موقعة ، وأخراهما التصوير فزعمنا أنها لغة تتوسل بالصورة (٣) ، وفيما يتعلق بالسمة الأولى فقد نشأ الحديث عن الطبيعة الإيقاعية للغة البدئية وعلاقتها بالموسيقا والإيقاع منذ القرن السابع عشر ثم تطور مع نهاية الفترة التقليدية وبلغ ذروته في نظرية التعبير والفترة الرومانسية ، وربما لانحتاج إلى تأكيدات تاريخية تبين صحة هذه النشأة وأسبقية الشعر على النثر فيها ، فقد استفاضت بذلك البحوث ، بيد أنا نحب أن نلفت النظر إلى أن الإيقاع الذي هو خاصة جوهرية من خواص الصورة كان موجوداً في الطبيعة قبل ظهور الشعر ومايزال ، ومن الحقائق المعروفة – كما يقول « ديوي » – أن

---

١ – أنظر كتابنا « تطور الصورة الفنية في الشعر العربي الحديث » .

٢ – أنظر في ذلك :

1 - : Langer , K. S. , « Philo. in a New Key» , PP. 32 - 5, N. Y. 1964

2 - : Weston , J. L. , « From Ritul to Romance, » Lon . 1965 .

٣ – نجد هاتين الصفتين في بعض اللغات الأفريقية المعاصرة ، وقد تحدث « سنغور » عن الصورة الشعرية الموقعة في لغات شعوب هذه القارة . أنظر :

Sengor, L. S. ,«Image lit . , «tran , and ed . by Read, J. P. 84, 87. cam. 1965 :

الطبيعة تحتوي على نماذج من الإيقاعات لاحصر لها مثل حركات المد والجزر ودورة التغيرات والفصول والبناء والهدم ، ومافي الطبيعة من إطراد وانتظام في التغير كتعاقب الليل والنهار ، والضوء والظلام ،والظل والحرارة . . . ومن أجل ذلك فان العلوم كلها من الرياضيات إلى الفلك فعلم طبقات الأرض فالحيل . . ليست سوى وسائل لتسجيل هذه الإيقاعات الطبيعية التي تجد مايقابلها في الجسم الإنساني سواء أكان ذلك في التوازي أم في إنتظام دورة الدم أم في نبضات القلب ، وبالنسبة للانسان البدئي الذي كان ينفعل بالظواهر الخارجية عبّر عن هذه الإيقاعات كلها بصورة طبيعية في كلامه المبدع ، ثم جاءت العصور فوجدت أن الإيقاع عامل هام يساعد الذاكرة على حفظ الأثر واختزانه أكثر مما يساعدها القول العاطل من التنغيم فحافظت عليه ، ومارسته في تعبيراتها . . وقد قلنا إن هذه السمة المعروفة للشعر أبلغ من أن تقرر فلنغادرها إلى السمة الثانية التصويرية نتبين خصائصها وطبيعتها .

يرجع الحديث عن الطبيعة الصورية للغة البدئية إلى تلك الآراء التي قال بها « لوكرينتس » عن تلقائية التعبير عن الشعور في العصر الأول ، وقد دعمت هذه الفكرة وطورت بأبحاث أجراها « فيكو » « Vico » عام ١٧٢٥ عن لغات قبائل جزر الهند الغربية ، وتوصل منها إلى افتراض أن ذهن شعوب العصر البدئي كان ذهناً حسياً ، وكان يتكلم هؤلاء لغة صورية انفعالية تتضمن البذور الأولى للفنون والمعارف كلها والتي انفصلت فيما بعد ، وتقول النظرية في هذا الصدد (١) : « . . . إن

١ — أنظر :

Read, H. , « Collected Essays in lit . cri. » , P. 42 .

والنص المترجم عن عز الدين اسماعيل«الشعر العربي المعاصر قضاياه وظواهره»/١٩٠-١٩١.

الإنسان يشكل أفكاراً خيالية قبل أن يشكل أفكاراً عامة ، وأنه يدرك الأشياء إدراكاً مهوشاً قبل أن يصل إلى مرحلة التفكير في هذه الأشياء تفكيراً منظماً ، وأنه يغني قبل أن يقول كلاماً محدد المقاطع ، وأنه يقول الشعر قبل أن يعرف النثر ، وأنه يستخدم الإستعارات قبل أن يستخدم الألفاظ الإصطلاحية ، وأن استخدامه للألفاظ استخداماً استعارياً هو بالنسبة إلية شيء طبيعي . . . » .

ووضعت فرضية « فيكو » هذه ونتائجها نهاية النظريات القديمة عن أصل اللغة والشعر والأساس الحكائي للكلمة ، تلك النظريات التي امتدت من أفلاطون وأرسطو ، ثم عبرت العصر الوسيط ، إلى « باتريزي » « Patrissi » « فسكاليجر » Xcaligar و « كاستلر » Castelar . . وغيرهم . ومع أن مبادىء نظرية الأصل الإنفعالي الصوري للشعر قد تحددت بالأبحاث السابقة إلا أنها تطورت بالشرح والتدعيم والتفصيل ، فنجد « بليكول » يجري بحوثه بعد « فيكو » بعشر سنين على اللغات التركية والعربية ولغات شعوب جزر الهند الغربية ، وينتهي منها إلى أن اللغة القديمة كانت في الفترة البدئية لغة صورية ؛ ونعثر على تطور واسع النظرية يتم بأبحاث «ماكس موللر» Max Mollar ومحاضراته في علم اللغة التي ألقاها في المعهد الملكي بين سنوات ١٨٦١ — ١٨٦٤ ، وأجاب فيها عن تساؤلات عديدة طالما أثيرت حول أصل الإستعارة وطبيعتها ومشكلات خلقها وموتها ، وركز آراءه في المجموعات الجذرية لأصل الكلمات ، وقد لقيت هذه الآراء استجابة لدى « ريغ » في كتابه « الأسلوب » الذي صدر عام ١٨٩٧ ، ولدى الآنسة « بوك » Buck التي قالت بالأصل الإنفعالي والجذر الواحد للغة

وإن فسرت تعدد الدلالات تفسيراً يختلف عن تفسير « موللر » لها .
فزعمت أن تبين هذه الدلالات المختلفة لأصول الكلمات مرحلة لاحقة(١)
وفي خلال القرن الحالي لانكاد نجد بحثاً يتعرض لأصل اللغة أو لبداية الشعر
أو لطبيعة واسطته الصورية دون أن يتكيء على جذورها الإنفعالية (٢) ،
وينتهي إلى ماانتهت إليه البحوث السابقة من أن الإستعمال الطبيعي العادي
بل الإستعمال الوحيد للانسان البدئي الذي كان يعبر عن إحساساته
ومشاعره هو الإستعمال المجازي الإنفعالي للكلمات .

ولكن هل كانت طبيعة هذه الصورة البدئية هي طبيعتها نفسها الآن ؟
هنا يفرق « كاسيرر » (٣) تفريقاً دقيقاً بين نمطين من الإستعارة نمط
تستخدم فيه الكلمة في غير ماوضعت له . ونمط آخر لها هو جذرها
الأصلي الذي يخلقه الأنسان ليعبر به عن حالته الداخلية ، فهو نمط ينصهر
فيه مركبا الإستعارة في مركب ثالث جديد هو المبدأ الأساسي لوجود
اللغة ، وقد أكد « كاسيرر » كما أكد الكثيرون غيره طبيعة الإستعارة
البدئية القائمة على الصهر والخلق دون النقل والتحوير ، من ذلك دراسات
« بوك » القيمة » (٤) التي انتهت منها إلى أن الإنسان البدئي كالطفل

---

١ – قارن ب :

Friedman, N. , « Imagery from sens. to symbol » ,

وانظر مراجعتنا رقم « ٥ » في الملحقات .

٢ – أنظر : دراسات « ريتشاردز » و « بروكس » و « هويل رايت » وغيرها .

٣ – أنظر :

Cassirer, E. , « Lang. and Myth» , N. Y. 1963 .

٤ – أنظر :

Buck , G. , « The Metaphor , astudy in psychology of Rhetoric » , P. 69. Ann Arbor, 1899 .

والشاعر لايعرف ثنائية المركبات ولا إنشطارها العنيف إلى مشبه ومشبه به ووجه شبه ، فتفكيره أبعد مايكون عن ذلك ، إن كل مركب يدور في ذهنه أثناء الإبداع في نطاق الآخر لينصهرا معاً في الناتج الجديد الذي ليس هو أحدهما ولا حاصل جمعهما معاً .

ويضيف بعض الدارسين إلى ذلك فرقين آخرين بين طبيعة الإستعارة البدئية والإستعارة الشعرية من جهة ، وبين نمطين من الإستعارة الأخيرة من جهة أخرى : الفرق الأول هو القصد الواعي ، والثاني هو مظاهر الضحالة والإضطراب والخلط التي عرفت بها الصورة القديمة (انظر حديثنا السابق عن طبيعة الأذهان الثلاثة) ، وقد ذهب « غومير » (١) في كتابه عن بداية الشعر إلى أن ثمة مرحلتين من الإستعارة البدئية أولاهما متقدمة وآخراهما متأخرة : وتتصف الأولى بالاضطراب وسوء استعمال المركبات والخلط المكاني والزماني وعدم الإنتظام ، في حين تتم الثانية بقصد لايعرف مثل هذه المظاهر المعيبة .

ويمكن أن نذكر هنا دراستين عن الفرق بين نمطين من الإستعارة الشعرية قدمهما كل من « فندت » Wandet و « فنكلر » Winkler أولهما نمط واع يتم عن قصد ، وثانيهما نمط غير واع لأنه نتيجة اللاشعور ، ويصر كل من هذين العالمين وبطريقته الخاصة على أن الكلمة لاترمز إلا إلى إنطباع حسي واحد ، فاذا كان هذا الإنطباع صادراً عن شيئين معاً كانت المقارنة غير إرادية وغير متعمدة ، ومن ثمَّ لم تكن

---

١ — أنظر :

Gummer, F. , B., « The Beginning of poetry » , P. 448. W. Y. 1916 :

هناك إستعارة ، وبالمنطق نفسه برفض « فرنر » جميع الإستعارات التي لاتبنى بارادة واعية ، فهذه من شأنها أن تكون مجرد فعل لاشعوري ، ويقول إن الإستعارة الحقيقية ترتبط بالعادات المقدسة و « التابو » فهي لذلك عرفية مثلها وصادرة عن وعي وقصد (١) ، ومما لاريب فيه أنه من الصعب أن نجد تعريفاًمحدداً للاستعارة يمكن أن نقيم على أساسه هذا الفرق بين استعارات تتم نتيجة الغلط والتخبط والإضطراب والضلال ، وبين إستعارات تتم نتيجة الوعي والإدراك والتوافق والإنسجام ، ومع ذلك فاذا كان الخطأ في بعض الإستعارات أو رد الفعل اللاشعوري يؤدي إلى خلق إستعارة ما فان ذلك لاينفي كونها إستعارة ، ولو رفضنا هذهالحقيقة فانا في الواقع نعتدي على رؤية الفنان وليس لنا مثل هذا الحق ، وإذا كان أي فنان يرى شيئاً ما بطريقة خاصة ويعبر عنه بهذه الطريقة فمن ذا الذي يتكهن بمدى وعي الشاعر أو عدم وعيه بغرابة تعبيره أو باحتمال وقوعه في الخطأ ؟ ! بل ربما كنا في المجال الفني على عكس ماذهب إليه أولئك العلماء نعد أي تعبير فني قصد إليه قصداً أو أقيم عمداً هو أقل الأشكال البلاغية أثراً وقيمة وليس أعلاها ، ويجب ألا ننسى فيما يتعلق بطبيعة الإستعارات البدئية أخيراً أن الإنسان الأول كان يبدعها بكل ماتحمل هذه الكلمة من دلالة ، وكان يقع لذلك في كثير من الخطأ والتعسف والإحالة .

ولعل هذه النقطة ــ وهي إقامة علاقات بين المركبات على أساس الإنفعال فحسب ــ دفعت بعض الدارسين إلى اتهام واسطة الفن بأنها دليل مرض ، وليست دليل صحة ، ومن الطبيعي أن تتم هذه الظاهرة

---

١ ــ أنظر : Brook - Rose, C. , « op. cit. » .

على أيدي العلميين أولاً ، وفي وقت عد فيه الخيال ملكة ثانوية تخضع لوصاية العقل ثانياً ، وهكذا وجدنا في القرنين السابع والثامن عشر ، وفي بداية العصر العلمي فلاسفة يقفون ضد الصورة ، من هؤلاء « توماس هوبز » (١٦٧٩ — ١٥٨٨) « Thomas Hobbes » و « صمويل باركر » (١٦٨٨ — ١٦٤٠) Bishop samuel parker و « لورد كيمس » Lord Kemes .. وكلهم ينتهون إلى النتيجة نفسها وهي أن الإستعارات ليست سوى أضواء خادعة (١) ، والشيء ذاته نجده عند « واطسون » (٢) الذي يذهب إلى أن الذهن حين يستعمل الكلمات استعمالاً إنفعالياً صورياً يصاب بالخدر ، ومن الصعب أن نصف هذه الحالة بغير العبث ، وربما تكون وجهة النظر العلمية هذه مؤيدة لموقفنا رغم قضية « التخدير » فالواقع أن المخدر هو الإستعمال النثري للكلمات المحددة الدلالة والذي يرفع من قيمته « واطسون » ، وليس الإستعمال الشعري لها ، فالنثر يخدر الذهن لأنه يبقيه في حالته السالبة ولا يخلق فيه ذلك النشاط الفعّال ، إن القصيدة عندما ترسل إشعاعاتها (صورها) لتلتقي بالذهن الذي يجب أن يكون هو الآخر ذهناً واعياً لابايداً — تنشأ حالة من النشاط الفاعل والمنفعل لايدركها « واطسون » ولا غيره من العلميين . إن الإستعمال الشعري للغة يحمل من النظام والنشاط في إبداعه وتطوره النامي نحو الذروة خلال عمليّي الخلق والتلقي أكثر بكثير مما يحمله الإستعمال النثري أو العادي لها ، أو لنقل الجبري أو العلمي ، مثله

١— أنظر :

Abrams, M. H. ,«The Mirror and the lamp», N. Y. 1958 :

٢ — أنظر :

Watson, W. H. , « on understanding physics, » P. 34 .

في ذلك مثل أية ظاهرة طبيعية حية نامية ، ويكفي أن ندرك كيف يعبر الحدس الشعري بالكلمة في نطاق التجربة الفنية وكيف ينتقل بها وتنتقل به في ذبذبات متجاوبة مترددة ، ومن مرحلة غير متكاملة ولا تامة إلى وضع فيه الإكتمال كله والتمام — لنرفض كل تفسير علمي لطبيعة الصورة مثل تفسير واطسون .

لقد قال « كولردج » (١) منذ عشرات السنين إن الشعر ذو منطق خاص به قاس قسوة منطق العلم ، وربما كان أكثر صعوبة منه لأنه أكثر لطفاً وأوفر تعقيداً ، ذلك أن الشاعر حين ينطلق إلى العمل ينطلق من وحدة عاطفية داخلية ، ويتوسل بأداة تلائم هذه الوحدة ، وإذا كانت الصورة اللغوية الخارجية التي نعبر بها عن أفكارنا المنطقية الجبرية تخضع لقانونها الرمزي الخاص والثابت فان الصورة اللغوية الداخلية التي تحمل طاقاتنا الوجدانية كلها وتعبر عنها تخضع لقانونها الإنفعالي الخاص والمتحرك ، وشتان بين القانونين .

لقد تكلم الله أول ماتكلم بالصورة ، ونطقت الحكمة أول مانطقت بالصورة ، وتحدث الأنبياء أول ماتحدثوا بالصورة ، وعبر الإنسان الأول أول ماعبر بالصورة ، فالصورة هي قطب رحى الوجود، وأساس الخلق ، تلتقي فيها قوى النفس والطبيعة جميعاً ، قوى الداخل والخارج في وحدة هي رؤية الخالق والفنان للنفس والحياة (٢) ، بيد أن التطور التاريخي أبعد الذهن عن ذلك كله وعمل على تفتيت الدلالة الكلية المتعددة لوسيلة

١ — أنظر : Whalley, G. , « Poetic process, » P. 142 .

٢ — أنظر : Skelton, R. , « The Poetic pattern, » Lon. 1957.

التعبير ، وحطم وحدة الكون (١) . واقترب بالانسان من التعميم والتجريد والإنعزال ، وأحل الكلمة محل الصورة أداة للخلق ، وإني لأزعم أن ذلك يصبح على كل الفترة الثنائية ، فترة انفصال الذات عن الموضوع ، أو فترة تحطيم وحدة الكون والإنسان ، ومع ذلك فقد كان الشعراء سواء في هذه الفترة أو في غيرها يحنون للعودة إلى الفترة البدئية الأولى للتعبير بالصورة ، بل كانوا يحاولون دائماً التعبير بها وخلق علاقات جديدة ، وارتباطات مختلفة عديدة بين الكلمات ، وإقامة مركبات تارة تقوم على التشابه وأخرى على غيره ؛ ولذلك استمرت اللغة .وعاشت وما تزال تعيش وهي حبلى بالصور الحية والميته ونصف الموات (٨) .

وفي الواقع أن ظاهرة موت الصورة كظاهرة خلقها (٢) تحتاج إلى حديث ، فان أية صورة كأي وليد جديد سرعان مايحيا عمره ثم يموت ، وكل كلمة في اللغة تبدأ في صورة استعارة حية حين يبدعها خالقها ويستعملها لأول مرة إلا أنها تتجرد بالتدريج من طبيعتها الناضرة وتفقد نبضها وحيويتها وتصبح لوناً من المقابلات التي تمتليء بها متاحف اللغة ومعاجمها كموميات لاحياة فيها . ثم يأتي النثر فيستعمل هذه الآثار التي خلفها الشعراء وغادروها إلى غيرها ، وقد لاحظ « شللي » في دفاعه عن الشعر أن الصور تصبح بمرور الزمن مجرد علامات تدل على أجزاء أو أنواع من الأفكار بدلاً من كونها صور أفكار متكاملة (٣).

---

١ – أنظر :
Whithead, A. W., «Science and the Modern World,» PP. 78 - 101 , Cam . U. pren. , 1926 .

٢ – أنظر : في ظاهرة موت الصور والكلمات :
Partridge, O. , « The World of words, » chap. VII :

٣ – أنظر : دفاع عن الشعر . الترجمة العربية .

ويبدو أن الكثيرين ممن يستعملون هذه المقابلات أو العلامات ينسون أصلها الإنفعالي الصوري الذي فقدته ، ويستعملونها على أنها تعبيرات حرفية تساقطت إليهم ، وليس النثر هو الوحيد الذي يستعمل هذه المقابلات بل إن أحاديثنا العادية ، ولهجاتنا العامية الدارجة ولغاتنا المحكية لتنوء بمثل هذه التعبيرات (١) ، فالأمثال والإستعمالات الجاهزة المنتظمة (الإكليشهات) التي نعبر أو نصف بها حالات أو أفكاراً معينة ليست سوى أنماط من الصور الميتة (٢) ، ولعل البعض لايوافق على هذه الصفة الأخيرة (الميتة) ، التي وصفنا بها الصور البائدة ، ويؤثر أن يقول إنها نصف ميته أو نائمة (٣) ، مثلها مثل تلك الحشائش الشائكة التي فقدت قدرتها على الوخز ، والفنان العظيم وحده هو القادر على بعثها وإيقاظها من سباتها العميق بشكل أو بآخر ، وقد يكون ذلك صحيحاً إلا أننا يجب ألا ننسى أن الموت قد أصابها مرتين مرة حين خلقت من كثرة الإستعمال ومرور الأيام ، ومرة حين فقدت حيويتها ونضارتها وجدتها وتفردها وتحولت إلى أن تحمل دلالة حرفية واحدة ، وإن أي استعمال لها سواء أكان ذلك بوضعها الجاهز أم بتحوير قليل يطرأ عليها مضر بالعمل الشعري فالتحوير وحده لايخلق من الموت حياة ، والذي يفعل ذلك هو التحطيم وحده ، تحطيم العلاقات والمركبات القديمة وإقامة خلق آخر جديد حي نابض ، وربما كان الإستعمال الأول الجاهز أكثر ضرراً وخطراً لأنه يعني أن الشاعر يستعمل في فنه إشارات حرفية عامة ، أي أنه يستعمل أدوات نثرية في عمل شعري ، وفي هذا قضاء على الفنان وعلى فنه .

---

١ – أنظر : Helene , P. « op. cit. » ,

٢ – قارن باولمان : أسس علم المعاني / ٩١ .

٣ – ريتشاردز – فلسفة البلاغة . أنظر مقالتيه عن الاستعارة .

والحق أن اللغة كانت ومازال من صنع الشعراء ومن عطائهم فعن طريق إستخدامهم للصورة ، وبواسطة خلقهم علاقات جديدة دائماً بين الكلمات تنتعش اللغة وتتوسع وتحيا وتستمر .إن الشعر يجدد قيمة اللغة في وحداتها الجزئية بخلاف النثر الذي يعمل على المحافظة على استمرار القيمة ، أي استمرار المعنى في الكلمة ، ومن أجل ذلك فهو في حاجة دائبة إلى الإنعاش الثر الغزير ،ولن يكون ذلك إلا بواسطة الخلق الصوري، ولئن ظلت اللغة بين ظهرانينا متحدرة من الماضي فلأنها كانت تتجدد باستمرار ، وستظل كذلك إلى المستقبل مادام الشعراء يدفعون بها إلى الأمام ، وإذا لم توهب أية لغة مثل هؤلاء الشعراء الذين يعملون على نضارتها ونضجها بالموائمة بين أساليبها وألفاظها وبين روح العصر ، وتوليد صور مغايرة يشتقونها من إحساساتهم التي تغاير بالضرورة أويجب أن تغاير إحساسات من تبعوهم فانها لامحالة ستصبح فقيرة عاجزة ؛ بل ستصبح مجرد كلمات خاوية ميتة لا رواء فيها ولا حياة ، وستصير حتماً إلى الجمود والتحجر .

* * *

إذا كنا قد انتهينا في كتابنا « الشعر بين الفنون الجميلة » إلى أن فن الشعر ينقل إلينا زمنكانية التجربة الشعورية في تشكيليتين إحداهما متعاقبة والأخرى متزامنة ، وأن العصور التالية حين أعلت من أحد عنصريه الإيقاعي أو التصويري على حساب الآخر كانت خاطئة فيما صنعته لأن الشعر يتوسل بالعنصرين معاً فإنا ننتهي في هذا الفصل إلى أن لغة الفن لغة إنفعالية ، والإنفعال (٩) لايتوسل بالكلمة وإنما يتوسل بوحدة تركيبة معقدة حيوية لاتقبل الإختصار نطلق عليها اسم « الصورة » ، فالصورة

إذن هي واسطة الشعر وجوهره ، وكل قصيدة من القصائد وحدة كاملة تنتظم في داخلها وحدات متعددة هي لبنات بنائها العام ، وكل لبنة من هذه اللبنات هي صورة تشكل مع أخواتها الصورة الكلية التي هي العمل الفني نفسه ، ومن هنا نزعم أن بناء الشعر هو بناء صوري ، وإذا كانت العصور والفترات قد استخدمت الصورة بدرجات مختلفة وبأشكال متعددة ، وبمفاهيم متغايرة ، وأوجدت لها حساسيات متباينة وطبائع متفاوتة — فان الشعر يظل في النهاية يحمل صفته الأساسية .

وقد تأتي مصطلحات الشعر وتروح وتتحول طرز موسيقاه ، وتتغير أنماط البناء فيه ، وتختلف مواده من بيئة إلى أخرى ، ومن فنان إلى غيره ، ولكن واسطة التعبير فيه ، ومبدأ خلقه . . . الصورة : . . تبقى أداته الأولى والرئيسة (١) . تفرق عصراً من عصر ، وتياراً من تيار ، وشاعراً من شاعر ، وتظهر أصالة الخالق ، وتدل على قيمة فنه ، وترمز إلى عبقريته وشخصيته ، بل وتحمل خصوصيته وفرديته لأنها الأداة الوحيدة التي ينقل بها تجربته ولايمكن أن يستعيرها من سواه (٢) .

---

١ — أنظر :

Lewis. C., D. , « The poetic Image» , Lon. 1965 .

٢ — أشار أرسطو منذ القديم إلى ذلك حين لاحظ أن الإستعارة هي دليل عبقرية الشاعر وأداته التي لا يمكن أن يستعيرها من غيره . أنظر :

Brooke - Rose, C. , « Op. cit. » ,

الفصل الثاني

دلالات المصطلح

يستعمل مصطلح « صورة » Image في أكثر من مجال واحد من مجالات المعرفة الإنسانية ، ويتخذ في كل منها مفهوماً خاصاً وسمات محددة (١) ، ويمكن أن نحصر ذلك في خمس دلالات :

١ـ الدلالة اللغوية .

٢ـ الدلالة الذهنية .

٣ـ الدلالة النفسية .

٤ـ الدلالة الرمزية .

٥ـ الدلالة البلاغية أو الفنية .

---

١ – أنظر مختلف دلالات كلمة « صورة » وتطورها عبر العصور في معجم أكسفورد « مادة صورة » :

« Oxford Eng. Dic. , » Vol. 12 , pp. 51 - 52 .

وقد نقل هذه الدلالات جميعها وأضاف إليها دلالة جديدة الأستاذ « كلارك » في كتابه « المفارقة الرومانسية » أنظر :

Clarke, C. C. , « Romamtic paradox » , Lon . 1962 .

وقد تمتزج هذه الدلالات ، ويعدو بعضها على بعض ، وتتداخل فيما بينها وتتشابك فيستعمل ناقد فني ، أو باحث نفسي أو دارس انثروبولوجي أكثر من دلالة ، أو قد يستعير دلالة صاحبه في الميدان الآخر ، إلا أنها في النهاية لاتنحل إلى مصطلح عام واحد يضمها جميعاً ويعنيها في الوقت نفسه ، ومهمة الباحث أو الناقد أن ينسق هذه الدلالات ، وأن يعي الدلالة التي يؤثرها ، أو يدرك الدلالة التي يتحدث عنها .

أولاً – الدلالة اللغوية :

لعل أقدم هذه الدلالات هي الدلالة اللغوية أو المعجمية التي كانت تستعمل في جميع الميادين منذ عهد الأغريق دون تخصص ، ثم انحصرت في الدراسات الحديثة في نطاق اللغة وفقهها وعلم المعاني ، وأصبحت تعني نسخة طبق الأصل « Copy » أو صورة Picture ، أي تمثيلاً مباشراً أو محاكاة حرفية لموضوع خارجي بصري على الأغلب حياً أو عديم الحياة ، ومما لاشك فيه أن هذه الدلالة تصدق على بعض الأنماط المحددة التصويرية والرسوم الخطية للأشكال ، بيد أن نقلها إلى مجال الشعر وإطلاقها على القصيدة للاشارة إلى شكلها الخارجي Form فقط كان ومايزال محاولة عابثة مضللة ، بل ومصدراً كبيراً لسوء الفهم الذي دفع بعض الباحثين ليقيم علاقة مشابهة من نوع ما بين الشكلين الحسيين الخارجيين لكل من الشعر والرسم ؛ مع أن الشكل هنا وهناك لايخرج عن كونه عنصراً واحداً من عناصر الصورة الجمالية ، وهو وحده أبعد من أن يكون المكون الحقيقي الأصيل لها .

ثانياً : الدلالة الذهنية :

تستعمل هذه الدلالة في ميدان الفلسفة وتشير إلى أن الصورة هي وحدة بناء الذهن الإنساني ووسيلته الوحيدة لتعرف الأشياء ؛ وتوجيه

السلوك أو تحديده بالنسبة إليها ، وقد استنتج الفلاسفة من هذا الدور الخطير الذي تلعبه أنها العنصر العقلي القابل للفهم في موضوعات العالم وأحداثه ، وعدوها ولاسيما في الفلسفة القديمة مقابلة للمادة الموجودة في الخارج ، ومن ثم قامت هذه الثنائية أو المقابلة التي لاتمازج بين طرفيها (الصورة — المادة) ؛ وتعتبر الفلسفة الحديثة والوضعية منها بالذات هذه التفرقة تفرقة ميتافيزيقية مجردة لاوجود لها في الحياة ، ولا أساس لها من الصحة ، إنها مجرد نظرية سيطرت على التفكير الفلسفي طوال عدة قرون ؛ وتعتقد لذلك بعدم جدواها ، بل إنها ترفضها رفضاً باتاً وترى أن من الصعوبة بمكان أن نفصل بين حديها المتزجين : فالصورة هي المادة ، والمادة هي الصورة ولا فرق بينهما . وسواء أعدت الصورة في طور إنفصالها مقابلة للمادة أم في طور إدماجها ممتزجة بها فهي هنا وهناك واسطة المعرفة بالعالم المحيط بنا ، وتعني دراستها دراسة هذه المعرفة ، وبكلمة أخرى دراسة كل شيء (١٠) .

ثالثاً : الدلالة النفسية :

تقترب الدلالة النفسية من الدلالة الذهنية إلا أنها تستخدم في نطاق علم النفس (١١) لتعني على حد تعريف «براي » « C. W. Bray(١) : « التذكر الواعي لمدرك حسي سابق كله أو بعضه في غياب المنبه الأصلي للحاسة المثارة » ، وبكلمة أخرى إن الصورة هي إنطباع أو استرجاع

١ — أنظر مادة :

« Imagery » in « The Encyc. Britannica» , Vol . 12 ,P. 103 , Lon . 1964 .

أو تذكر لخبرة حسية ،أو إدراكية ليست بالضرورة بصرية ، ونقول ليست بالضرورة بصرية لنتحرز من تلك الآراء التي شاعت لدى بعض علماء النفس ومن تأثر بهم حين قصروا الصورة على الدلالة البصرية (١٢)، صحيح أن الصور البصرية هي الحالة الطبيعية للتفكير لدى جمهرة كبيرة من الناس إلا أنها سواء بالنسبة إليهم وإلى أشباههم من العاديين أو بالنسبة لغيرهم من العلميين والتجريديين والفنانين لاتلعب وحدها الدور الفرد في تفكيرهم (١) ، فالحاسة المفردة ليست سوى آلة راصدة أو مركز طليعة سرعان ماتلتقي مع بقية الحواس في عملية الإدراك أو التلقي .

وقد وجد كثير من النقاد هذه الدلالة النفسية للصورة شيئاً جديداً بالنسبة إليهم فتأثروا بها كما تأثروا بنتائج التجارب التي أجراها « سير فرانسيس غالتون » (١٨٢٢ — ١٩١١) Sir Francis Galton حول القدرة على توليد الصور Eidetic ، وانتهى منها إلى أن الناس يختلفون في عادات تشكيل الصور في أذهانهم (٢) ، وحاولوا في العديد من البحوث والمقالات امتدت منذ بداية القرن ومازال (٣) — أن ينظروا الى الشعر نظرة جديدة يسلطون عليه فيها أضواء كاشفة لم تسلط من قبل ، ويعتمدون الصورة محوراً لدراساتهم ، وإذا أردنا أن نعرف الصورة النفسية في النطاق الأدبي قلنا : إنها كل تعبير عن تجربة حسية

---

١ — أنظر :

Fogel, R. H. , « The Imagery of keats and shelly», chap. 1.

٢ — أنظر :

Friedman, N. , « Imagery: from sensation to symbol, » ,

٣ — أنظر : فهارس مراجع الصور بالدلالتين الفنية والنفسية في نهاية البحث .

تنقل خلال البصر أو السمع أو غيرهما من الحواس إلى الذهن فتنطبع فيه ، أي أن هذه الحواس كلها أو بعضها تدرك عناصر التجربة الخارجية فينقلها الذهن إلى الشعر ثم يعيد إحياءها أو استرجاعها بعد غياب المنبه الحسي بطريقة من شأنها أن تثير في صدق وحيوية الإحساس الأصيل .

رابعاً — الدلالة الرمزية :

تستعمل هذه الدلالة في الدراسات الأنتروبولوجية بالذات وفي البحوث التي تعتمد نتائج هذه الدراسات ، والصورة لديها هي القصيدة بأجمعها باعتبارها رمزاً حسياً واحداً يكشف عن أشياء كثيرة جوهرية في حياة الفنان وشخصيته وطبيعة ذهنه ، إنه خلق يعادل به الشاعر حدسه أو يقدم رؤيته ، وقد تبنى الصورة (العمل الفني) بناء بلاغياً وقد لاتبنى وليس هذا بالمهم ؛ فالمهم أن الصورة هنا رمز لايحمل الواقع وغير الواقع ؛ وإنما هو عالم واحد لايشير إلى غيره لأنه نفسه إشارة ، وقد مرّ معنا أن الصورة البدئية بالدلالة الجزئية التي آثرناها اتصفت بمثل هذه الوحدة التي لاتعرف اثنينية ولا تعارضاً ، وجاءت الدراسات فبنت رؤيتها للموقف على القاعدة العريضة نفسها .

خامساً — الدلالة البلاغية :

يشير معجم « أكسفورد » (١) إلى أن دلالة الكلمة البلاغية وجدت أول ماوجدت حوالي عام ١٦٧٦ ، وهذا يعني شيئاً واحداً هو حداثة

---

١ — يذكر « سنتسبري » قريباً من هذا التاريخ حين يقول إن هذه الدلالة عرفت منذ عهد شكسبير . أنظر :

Saintsbury, G. , « Ahis. of cri . . . » , vol. 1, pp. 105 - 106 lon 7 th . ed.

الدلالة الفنية للكلمة بالنسبة للدلالتين اللغوية والذهنية على الأقل ، وفي اللغة الانجليزية على وجه الخصوص ، وقد دعمت هذه الدلالة بتلك البحوث الكثيرة التي درست طبيعة لغة الشعر وأصل اللغة ، وامتدت منذ القرن الثامن عشر وحتى الوقت الحاضر ، وإذا اعتبرنا التصوير — والحالة هذه — مرادفاً للتعبير المجازي كانت الصورة المفردة هي أي شكل مفرد من أشكال الكلام البلاغية يتضمن مقارنة أو علاقة بين مركبين أو عنصرين أو لنقل كل تعبير غير حرفي .

* * *

هذه الدلالات المختلفة للمصطلح واستعمالاته العديدة في ميادين المعرفة الإنسانية تشكل لدى أي باحث في نطاق الأدب متاهات كثيرة ، وتقيم أمامه صعوبات جمة ، وتضع في طريقه عقبات كأداء ، فأية دلالة يمكن أن يتخذها أساساً لدراسته مادامت الصورة بطبيعتها — فضلاً عن دلالتها — تقع في منتصف الطريق بين الفن والفلسفة ، وفي الوقت الذي تبدأ لتدير فيه ظهرها لأحدهما تشرع في الإستدارة نحو الآخر ؟ أو لنقل مادامت الصورة تمثل إندماج خطين أولهما خط الخصوصية الحسية الذي يربط الشعر بالموسيقا والرسم . وثانيهما خط المجاز ، أي الأسلوب غير المباشر الذي يقارن بين العوالم محتذياً الدقة في موضوعاته بترجمتها إلى لغة أخرى (١) ؟ .

ويبدو أنا لسنا في وضع المفاضلة بالنسبة لطبيعة الصورة وإن كنا كذلك بالنسبة لدلالاتها المختلفة التي عرضنا لها ، لأن البحث في طبيعة

١ — أنظر : Wellek, R., « Theory of lit. », chap. XV.

الصورة يشبه إلى حد بعيد البحث في طبيعة المواد الأولية للشعور ، أي البحث في طبيعة الدافع القوي الدائم عند الشاعر لخلق الحياة ، أو لبث الحياة من روحه ذاتها في الأشياء التي خيم الموت عليها بظلاله القاتمة . ومن الصعوبة أن نجزيء هذه الطبيعة الحية إلى عناصرها المكونة لها فنعلي عنصراً على حساب آخر ، ولعلنا نتفق مع « مري » (١) في هذا الصدد حين يشير إلى أن الإدراك الحسي والحدس البصري ضروريان حقاً لكل فنان عظيم ، وإلى أن الشاعر يجمع ويكوّم دائماً مدركات حسية نابضة بالحياة تصبح فيما بعد أقوى واسطة يشكل ويعبر بها عن حدسه الروحي ، كما أننا نتفق معه مرة ثانية حين يرى أن البحث في طبيعة الصورة لايمكن أن يستمر إلا إلى حد معين وإلا وجدنا أنفسنا قد وصلنا إلى حافة الجنون . أما البحث عن المصطلح فلعله لاينتهي بنا إلى الحافة نفسها رغم كثرة المشكلات التي يثيرها . والتي يمكن أن ننأى به عنها في الوقت نفسه .

ولقد رأيتني ألوب حتى وجدتني أوثر الدلالة الأخيرة (الخامسة) لمصطلح صورة لكي أبني عليه دراستي القادمة عن « تطور الصورة الفنية في الشعر العربي الحديث » لعدة أسباب : أولها أنه أفضل من سواه . وثانيها أنه الوحيد الذي بين أيدينا يحمل وجهات نظرنا ، وثالثها أنه المصطلح الذي يجنبنا جميع الاتهامات والعيوب التي ترمى بها البلاغة التقليدية ، ويبعدنا عن مشكلاتها . . . وقد لايرضى عن هذا المصطلح بالدلالة التي ذهبنا إليها فريق من الدارسين (٢) . ويفضلون الإحتفاظ

---

١ – أنظر :

Murry, M. , « Metaphor » , see « countries of the Mind

٢ – أنظر :

1 - : Empson, W. , « the struc. ofcomplex words» , P. 343.
2 - : Brooke , Rose, C. A. , « A Grammer of Metaphor» , Lon . 1965 .

بالمصطلح القديم « إستعارة » ، بيد أنه يجب ألا ننسى أن المشكلات التي يثيرها هذا المصطلح أكثر بكثير من تلك المشكلات التي يثيرها مصطلح « صورة » ونستطيع أن ندرك ذلك إذا وقفنا مع « ريتشاردز » وتطور موقفه من دلالة مصطلحة المفضل « Metaphor » فقد رفض في « فلسفة البلاغة » (١) مصطلح صورة بحجة أنه مصطلح مضلل يخلق حالة من الإضطراب في النقد لارتباطه بدلالات لغوية ونفسية (٢) لاتمتان إلى طبيعته الفنية بصلة ، وقال بأن مصطلح « إستعارة » الذي يجب أن نوسعه حتى يضم جميع ألوان التعبير غير الإنفعالية أفضل منه ، ولكنه عاد فضيق من دلالة المصطلح ، ورجع إلى تحديد معناه الخاص على أساس أنه المعنى المألوف للكلمة فقال في كتابه « التأويل في التعليم » (٣) : « . . . إن إعطاء الكلمة ذلك المعنى الواسع جداً والعريض جداً ليس صحيحاً في جميع الأحوال ، إذ يلزمنا أن نميز بين ماهو إستعاري ، وبين ماهو حقيقي (أو غير استعاري) دون أن ننسى تشابه طرق التفكير جميعها التي جعلتني أوسع من معنى الإستعارة أصلاً . ولا تصبح دراسة الإستعارة دراسة مفيدة ذات ثمار ممتازة إلا إذا درسناها بمعناها الضيق كنمط خاص من أنماط التعبير اللغوي ودلالات العلامات (١٣) . . » .

---

١ – أنظر :

Richards, J. A., « Metaphor », see « the philo of Rhetoric»

٢ – يقصد بالدلالة اللغوية نسخة طبق الأصل « Copy » وبالدلالة النفسية الانطباع الحسي للشيء المنبه .

٣ – أنظر :

Richards, J. A., « Interpretation in teaching », P. 50 . F.

وفي الحق أن استعمال مصطلح صورة ليشمل جميع الأشكال البلاغية رغم خطورته ومشكلاته أفضل بكثير من أي استعمال تقليدي آخر (١٤)، ويكفي أن تكون الكلمة ذاتها بخلاف جميع أشكال التعبير المجازية القديمة مشتقة من الكلمة نفسها التي نطلقها على ملكة التصوير والخلق أو الخيال بوجه عام، يصدق هذا على اللغة الإنجليزية « Image و « Imagination »، كما يصدق — إذا أردنا أن نضع تحديدين جديدين للكلمتين — على لغتنا العربية « صورة » و « تصور »، وإذا كان النقد العربي بلا شك قد ترجم المصطلح ذاته عن اللغة الأوروبية ونقله إلى مجاله في جملة مانقل دون أن يقف على مختلف دلالاتهومشكلاته. ومايحيط به من غموض، ومن المقطوع به أن كثرة من الدارسينوالنقاد لم يتخلصوا بعد من الدلالة اللغوية للكلمة، ولا مما توحي به من العلاقة غير الصائبة بحاسة البصر (١)، وإذا كنا نريد لنقدنا العربي هذا أن يغنى، وبلاغتنا أن تتطور وتثرى، فيجب أول مايجب — فيما يتعلق بالمصطلح — أن نبعد عن أذهاننا أي إشارة مباشرة يتجه بها نحو المعجم أو العين، أو لنقل بكلمة أدق أي إشارة يقتصر بها عليهما، ثم نخرج من هذا الحيز الضيق لنعني به أية وحدة تركيبية يلتمسها الشاعر في كل مكان، ويخلقها بجميع حواسه وبكل قواه الذهنية والشعورية .

---

١ — أنظر في ذلك الغنيمي هلال في مقالاته الثلاث عن الصورة في المذاهب الأدبية التي نشرها في مجلة « المجلة » ثم ضمنها كتابه « النقد العربي الحديث ». وماهر حسن فهمي في كتابه « المذاهب النقدية » فصل « المذهب التصويري ». وخفاجي في كتابه « دراسات في النقد الأدبي » / ١٩٢ وغيرهم . . . .

الفصل الثالث

الصورة الفنية
والأشكال البلاغية التقليدية

إن وصولنا إلى النقطة الأخيرة عن استعمال المصطلح ليغطي جميع الأشكال البلاغية يدفع بنا إلى أن نتحدث عن علاقة الصورة بهذه الأشكال، وعن المشكلات المشتركة أو المختلفة بينهما، ويمكن أن نقسم هذه المشكلات إلى ثلاثة أقسام: مشكلات خاصة بالصورة، وأخرى خاصة بالمجاز، وثالثة مشتركة بينهما.

أما المشكلات الأولى الخاصة بالصورة فقد أغنانا عن ذكرها والرد عليها كل من «ريتشاردز» في هجومه، و «مري» في دفاعه، اللذين تعرضنا لهما من قبل (١). وأما المشكلات المشتركة بينهما فهي تلك التي أدعوها «بمقولات المصطلح»، ففي الصورة كما في المجاز توجد أنماط من التعبير مختلفة، وأشكال متفاوتة، أو نقول توجد حساسيات متباينة لدى الشعراء وفي الفترات ترضي نفسها بدرجات مختلفة من التعبير. ومن هنا تعددت الأشكال البلاغية التقليدية لدى الدارسين

---

١ – أنظر أيضاً المراجعة رقم / ١٤ .

القدماء حتى وصلت عند بعضهم إلى مائتين وعشرين نوعاً ولوناً ، في حين ردها آخرون إلى سبعة أصول (١) ، كما تعددت أنماط الصورة لدى الدارسين المحدثين . وما مقولات « ولز » (٢) أو مقولات « سكليتون » (١٥) أو غيرها من المقولات (٣) عنا ببعيدة . . وهي جميعاً استعمالات لاتقدم ولاتؤخر في طبيعة الصورة ذاتها ، إنها مجرد تفريقات بين الأشكال البلاغية أو بين ضروب الصورة تمت على أساس الرؤية السلمية لها وتصنيفها إلى الأعلى والأسفل ، أو إلى الأرفع والأحط ، وسواء أتم ذلك عن طريق الرؤية الإدماجية أم الأثينينية للمركبات فانما هو عمل أقرب إلى التصنيف والتجريد . ومع ذلك فربما يبدو أن مجرد فكرة المقولات ضرورة يحتمها منطق الفن ومنطق تطوره . وإذن فلتنبع هذه المقولات من دراسة الفن نفسها ولا تفرض عليه ولا عليها فرضاً ، ولندرس الصورة كما ندرس الشكل البلاغي في نطاق النص الواحد لاخارجه ، وفي هذه الحالة فقط لانستطيع أن نضع صورة في أعلى السلم وأخرى في أدناه لمجرد أن الأولى رمز مثلاً والأخرى تشبيه ، فقد تكون الصورة الدنيا في موضعها من النص أعمق أثراً وأبعد أصالة من مجرد فرض الصورة العليا عليه فرضاً .

وبالنسبة للمشكلات الخاصة بالمجاز أو بالأشكال البلاغية التقليدية على العموم فيمكن أن نحصرها في أربع مشكلات :

١ـ مشكلة المشابهة .

---

١ – أنظر :

Brown, S. J., « The world Imagery », P. 3.

٢ – أنظر هذه المقولات في فقرة « المنهج الفني » في الفصل التالي .

٣ – أنظر مقولات « بروك – روز » في كتابها « قواعد الإستعارة » الفصل الأول.

٢ـ مشكلة البناء المنطقي .

٣ـ مشكلة الرؤية الأثنينية .

٤ـ مشكلة الجمود .

وسنحاول الآن أن نتعرض لكل من هذه المشكلات على حدة :

أولاً ـ مشكلة المشابهة :

يتضمن أي شكل من أشكال المجاز القديم ولاسيما التشبيه والإستعارة ؛ وهما أهم لونين تقليديين من ألوان البيان ـ علاقة بين مركبين تقوم غالباً على أساس التشابه وبجامعه ، وإذا كان هذا الأساس أو الجامع أوضح مايكون في شكل التشبيه فانه في الإستعارة ـ كما أريد لها ـ لايبعد عنه بل يعود إليه ؛ ويمكننا أن نسوق في ذلك الكثرة من التحديدات والتعريفات والدراسات التي تؤكد مسألة التشابه وتتكيء عليها . . فالآمدي في موازنته يقول (١) : « . . . إنما استعارت العرب المعنى لما ليس له إذا كان يقاربه أو يدانيه أو يشبهه في بعض أحواله ، أو كان سبباً من أسبابه فتكون اللفظة المستعارة حينئذ لائقة بالشيء الذي استعيرت له وملائمة لمعناه . . » ، ومحمد بن يزيد النحوي يزعم (٢) « . . أن أحسن الشعر ماقارب فيه القائل إذا شبه . . » ، وينتهي الجرجاني في وساطته (٣) إلى أن « . . ملاك الإستعارة هو تقريب الشبه ، ومناسبة المستعار له المستعار منه (١٦) » .

---

١ ـ الموازنة / ٣٩١ القاهرة ١٩٤٤ .

٢ ـ المرزباني . المرشح / ٢٤٣ . القاهرة ١٣٤٣ هـ .

٣ ـ الوساطة / ٤٠ . القاهرة ١٩٤٥ .

ولعل مدرسة التشبيه العباسية ، مدرسة « ابن المعتز » (+٢٩٦) و « الصنوبري » (+٣٣٤) و « كشاجم » (+٣٥٠ أو ٣٦٠) هي أفضل من يطبق وجهات النظر هذه ، ويبلغ بها الذروة ، ويحقق في الوقت نفسه ذوق العصر والنقاد ، وإذا رجعنا إلى أعمال هؤلاء وأشعارهم التي سارت سير الأمثال ، وإلى آراء دارسيها والمعجبين بها فانا واجدون ثلاثة محاور يدور خلالها سحرهم البياني ،وهي الجامع في كل،ومفهوم العكس(١٧) ، والوضوح ، وكلها محاور ترتد إلى عنصر المشابهة الذي نستطيع أن نرده هو الآخر ونربطه بنظرية المحاكاة بالدلالة غير الأرسطية كما فهمها النقاد العرب .

ونعتقد أن هذه الرؤية قاصرة ، بل وحيدة الجانب ، لأن عنصر المشابهة في الإستعارة لايقل بأية حال من الأحوال عن عنصر المغايرة فيها ، وكلا العنصرين في وحدتهما واندماجهما يشكل المركب الثالث أو الناتج النهائي للعملية الفنية ، وقد أدرك عبد القاهر الجرجاني في « دلائل الانجاز » وفي « أسرار البلاغة » بعض ذلك حين فرق بين لون من الإستعارة يقوم على المشابهة ، وهو — كما يقول — « ضرب تعير فيه المشبه به للمشبه وتجريه عليه »ولون آخر لايقوم عليها وسمى هذا اللون الإستعارةالمكنية ، وهو لون تعود البلاغيون أن يضموه إلى الأول مع أنه يختلف عنه . . . ونحن نريد ألا نقف عند حدود عبد القاهر لأنا نزعم أن عنصر المشابهة كعنصر المغايرة موجود هنا وهناك ، في الإستعارة المكنية وفي غير الإستعارة المكنية ، ولكنّ أياً منهما لايهمنا في ذاته ولذاته فالذي يهمنا هو العلاقة النهائية الناتجة عن تداخله في غيره ، وإنعكاسه في قرينه ، ولو فرضنا جدلاً أن العلاقة الأولى المشابهة هي (نعم) ، والعلاقة الثانية

المغايرة هي (لا) فان العلاقة النهائية هي (نعم لا) ، وهي علاقة لايغطيها إصطلاح التشبيه ولا الإستعارة فضلاً عن طبيعتيهما .

ونسوق مثالاً لبيان مانريد : « السفينة تحرث البحر » ، هذه العلاقة تضم وحدتين . . السفينة . . . البحر ، وبينهما كلمة « تحرث » مستعملة لتشير إلى علاقتين أو موقفين حرفي (المحراث والأرض) وفني (السفينة والأمواج) ، وقد كانت في البلاغة القديمة تحلل على هذا الأساس : « إن فعل السفينة في الأمواج مثل فعل المحراث في التربة » أو « إن السفينة تمخر عباب اليم مثلما يشق المحراث تربة الأرض » أو « إن نسبة أوعلاقة السفينة إلى الأمواج كنسبة أو علاقة المحراث إلى التربة » . . . وهي كلها تحليلات تسعى وراء « الجامع » أو النسبة بين العنصرين ،أو لنقل وجه الشبه بين المركبين فحسب ، وقد قلنا إنه ليس العنصر الوحيد فيهما فهناك عنصر المغايرة ، ونظن أن العنصرين متكافئان في العلاقة تماماً سواء أقامت على مركبين أم على العديد من المركبات ، فان نسبة الحرث إلى الأرض (مشابهة) هي النسبة نفسها التي يريد الفنان أن يلحقها بالسفينة (مغايرة) . بل أكثر من ذلك فان هاتين النسبتين ليستا هما المقصودتين من العلاقة لأنهما نسبتان لاقيمة لهما لافي ذهن الفنان وأثناء خلقه ولا في ذهن المتلقي وأثناء إدراكه ، فالمقصود هو المركب الناتج عن إنعكاس هاتين النسبتين وتداخلهما ، والذي يحمل رؤية الفنان والتأثير الذي يريد أن يخلقه في روع القارىء ، وقد أشار « ريتشاردز » إلى هذا العنصر غير المتكافىء في الإستعارة وأعلاه على عنصر المشابهة أو العنصر المتكافىء (١) ، بينما ذهب « فوغل » إلى عكس ذلك ، ورأى أن عنصر المشابهة هو العامل

---

١ — ريتشاردز في مقالته عن الإستعارة في كتابه « فلسفة البلاغة » .

الأول والفاصل في العلاقة (١) ، وفي رأينا أن العنصر المتكافىء والمتشابه ، والعنصر غير المتكافىء والمغاير موجودان في أية علاقة وبدرجات مختلفة ، والمهم ليس هذا العنصر أو ذاك وإنما هو المركب الثالث الذي هو مركز إلتقاء لأقطاب الخبرة الكلية المستمدة من مختلف المستويات ، والصورة التعبيرية — لا المحاكية — التي تحمل دائماً تشابهاً مصحوباً بالإختلاف ، وتباعداً مصحوباً بالمشابهة (١٨) ، وهو ثالثة الرؤية الجديدة التي تنصهر فيها وتتحد في اللحظة نفسها وفي لقاء ممتع الأشياء المتفاوتة والأشياء المتداخلة (١٩) .

في كل علاقة إستعارية توجد أوجه من الإختلاف وأوجه من الشبه ، وكلا النمطين من الأوجه لايرتبط بصاحبه إلا حين يجمعهما في أعماق الفنان وفي أعماق المتلقي إدراك داخلي بتجاوبهما . وبالنسبة للفنان نرى أنه — عند الخلق — يعي الوعي كله أين تبدأ المتشابهات وأين تنتهي المتغايرات لأنه يملك ذهناً حساساً لأدق أوجه العلاقة وأغربها ، وإذا جاز أن نستعمل إصطلاحات نفسية قلنا إنه ذهن يتصف بالقدرة على إقامة العلاقات الوثيقة والصلات الشديدة والربط بين المركبات في أقطار العالم الحي والميت (٢) ، والسعي وراء إلتقاط هذا الجوهر الطيار (العلاقة) من السماء ومن الأرض ومما بينهما ، وهو في سبيل ذلك مهتم بأوجه التشابه مبلغ إهتمامه بأوجه التغاير ، والمركبات التي ينشئها لاتكمن طاقتها ، ولا تتميز عظمتها في (الجامع في كل) بل في الصورة المخلوقة الجديدة ، رؤية الفنان ، القلب النابض بحياة الشعر (٢٠) .

---

١ — فوغل « الصور عند كيتس وشللي » الفصل الأول .

٢ — Murry, M., « The problem of style » , Lon. 1965.

ثانياً ــ مشكلة الرؤية الثنائية :

توصف النظرة البلاغية للأشكال الفنية بالثنائية لأنها ترجع العلاقة إلى مركبيها ، فتقابل أحدهما بالآخر ، أو تجعله يقوم بدوره أمامه ، ينطبق هذا على الدراسات التقليدية كما ينطبق على العديد من الدراسات المعاصرة ، والأولى يمكن أن تصنف رؤيتها للعلاقة بين مركبي الإستعارة إلى قسمين : قسم يقوم على مقولة (الجنس ـــ النوع) والعكس ، وقسم يقوم على مقولة (الحياة ـــ الجماد) والعكس ، وفي نطاق كل مقولة نجد أربع علاقات قامت تحت تأثير مربع أرسطو الشهير (٢١) ، أما الدراسات الثانية فنستطيع أن نذكر عدة أمثلة لها : فباخورست تصنف العلاقة تبعاً لمصطلحي « المجاز » Metaphor و « الحقيقة » Proper Term » إلى أربعة أصناف كذلك (١) : ١ ـــ كلاهما من نطاق معنى مشترك . ٢ ـــ كلاهما من مجال معنى مختلف . ٣ ـــ المجرد وقد اكتسى حقائق حسية . ٤ـــ الأشياء المحسوسة وقد عبرت عنها المجردات . . ويرفض « امبسون » الإستعارة المنصهرة بحجج يعرض لها (٢) ، في حين يتكىء « استيرن » (٣) على ماأسماه بالإستعارة الحقيقية التي تقوم على إحساس مصحوب بالتوتر النفسي ، وتعتمد على السياق ، ويقصد إليها قصداً ، ويبين شروطها فهي : « . . . لاتتضمن توحيداً جوهرياً بين

---

١ ـــ أنظر :

Pakhurst, H. , « Beauty » , P. 212, Lon . 1931 .

٢ ـــ أنظر :

Empson, W. , « The struc. of . . . « , P. 344 .

٣ ـــ أنظر :

Stern, G. , « Meaning and chang meaning » , P. 332 .

شيئين وإنما تتوسل بشيء يأتي به الشاعر من نطاق خبرة تختلف عن رفيقه في التركيب الجديد . . . » .

وعلى الرغم من أن « ريتشاردز » يذهب إلى أن الصورة الأخيرة للاستعارة تتضمن دلالة تختلف عن دلالة كل من طرفيها إلا أنه يرى فيها مجرد صلة وليست ولادة ، ويقسمها إلى مركبين : الأول هو الفكرة أو المحمول Tenor (أي مضمون الإستعارة) ، والثاني هو الصورة أو الوسيلة Vehicle (أي القرينة التي تقابل بها) ، وبتعبير آخر العربة وما تحمل ، ونسبة بعضهما إلى الآخر كهذه النسبة (١) ، يقول في « التأويل في التعليم (٢) . . « . . . ربما كان تذوق استعارة الصهر والإيحاء بأنها أفضل من سواها مرتبطاً بما يوحي به اصطلاح « خلاقة » ؛ فالمحمول والوسيلة يشبهان رجلين يتعاونان في عملهما ، ولن يزيدنا فهماً لهما أن نفترض أنها قد صهرتا على نحو ما في شخص رجل ثالث يختلف عن كليهما ، زد على ذلك أننا لانستطيع أن نحقق صهراً يتحقق معه في الوقت نفسه إبراز المركبين معاً ، وعلى درجة متساوية من الوضوح ؛ هذا إذا فسرنا الصهر تفسيراً حرفياً . . . (٢٢) » .

هذه النظرة الثنائية الإنفصالية التي تشطر الإستعارة إلى مركبيها نظرة ضيقة ومحطمة للشكل البلاغي ولوحدته ، لأن الذهن في حالتي إبداعه وإدراكه لايرى المركبين وهما يعملان بمعزل بعضهما عن الآخر في

---

١ – أنظر :

Richards, J. A. , « The philo. of Rhetoric »*e*, P. 98 .

٢ – أنظر :

« Inter. in Teaching » , P. 3 - 5 .

حالة إنفصال وتعارض ، وإنما يراهما في حالة عضوية متصلة ، وفي وضع متوافق يعمل أحدهما في الآخر ، وإن أية استعارة صاهرة أو غير صاهرة لهي تركيب حدسي لعلاقات تدمج في مدى المنظور ، ومركبات يلتحم كل مركب منها بصاحبه في شكل متداخل ، ولو افترضنا أن المركب الأول هو (ب) والثاني هو (ج) فان المركب الثالث أو الرؤية النهائية ليست هي (ب — ج) أو (ب ج) وإنما هي (بج) الولادة الجديدة التي يخلقها الفنان ، وفي هذه الولادة يقترن زوجان غير متجانسين أو متجانسين — لايهم — ليصبحا لامجرد شريكين يضطجعان جنباً إلى جنب في غاية البلوط بل عضوين يرتبطان برباط وثيق ، أو نقول توحدان في نطاق المركب الثالث الجديد الذي ليس هو أحدهما ولا كليهما ولاحاصل مجموعهما .

ولنسق لبيان مانريد المثال الآتي : هي نور حياتي (تشبيه بليغ) فهاهنا لدينا حدان الأول هي والثاني حياتي ، بيد أن هذين الحدين لايهماننا في إنفصالهما في شيء ، بل أكثر من ذلك إنهما يعنيان في وضعهما الثنائي هذا شيئاً يختلف عن وضعهما في نطاق الرؤية الجديدة ، وعندما يقترنان ويولد الكائن فانهما يكتسبان دلالة ثالثة معقدة ، فالنور يرمي بظلاله على كليهما معاً ، والعلاقة الجديدة تخبرنا شيئاً جديداً عن « هي » وعن « حياتي » وربما عن « النور » أيضاً ، أي أنها تقدم لنا صلتين نتلقاهما في رؤية كلية ، صلة النور بهي ، وهي بالنور ، والنور بحياتي ، وحياتي بالنور ، و « هي نور حياتي » الرؤية الكلية الجديدة التي لاتحمل دلالات أجزائها بل تحمل دلالة تختلف عنها .

وليس من شك في أن كل شكل بلاغي يقوم على وجود مركبين أو على وجود علاقة مقارنة من نوع ما ، غير أن المقارنة هنا ليست مقابلة بين حدين متعارضين أو متشاركين وإنما هي تحطيم وتذويب وصهر لمختلف الإدراكات الحسية في بوتقة الكائن الجديد ، ونجاح هذا الكائن أو عدم نجاحه لايرجع إلى مدى البعد بين مركبيه أو القرب ، بل يرجع إلى الطريقة التي ولد بها وبرز إلى الوجود ، وفي ظني أن موقف الباحث كموقف الفنان والمتلقي من هذا المولود أو الكائن لايهمه مركباه بقدر ماتهمه صورته النهائية التوافقية التي يستتر فيها السر الكامن في طبيعة الخلق والحياة ، والسر الكامن في طبيعة الأشياء والعلاقات بينها ، وإن أي بحث عن أحد هذين السرين اللذين لانعلم شيئاً عن لقائهما ولا كيف يعملان ، واستخدام مصطلحات لوصف تزاوجهما تبدو في كثير من الأحيان أنها مجلوبة من خارج منطقة الفن . . كل ذلك عمل غير صائب لأنه يعد تدخلاً في رؤية الفنان وتحطيماً لها ، وقد ألح « بروكس » كثيراً على تداخل « المحمول » و « الوسيلة » واندماجهما معاً في نطاق الناتج الجديد وقال (١) : « . . . إن الكلمات داخل هذا المركب تلعب دوراً يختلف عن دورها المعجمي المباشر ، لأنها تفقد دلالتها المقررة التي تنظر إليها البلاغة القديمة لتحمل ظل دلالة كلية موحدة بعيدة الغور .

إن نطاق الأشكال البلاغية أو الصور الفنية يقع خلف هذا العالم المنفصل ، ويقع بالتالي خلف الأثينية وتعارضها ، إن نطاقه فقط هو

---

١ – أنظر :

Brooks, C. , «Metaphor and the Tradition», see «Modern poetry and the Tradition » , .

الوحدة ، وحدة الأشياء ، وحدة الذهن والموضوع ، وحدة العربة وماتحمل ، الفكرة والوسيلة ، وعن طريق هذه الوحدة وفيها يتولد الكائن الجديد ، وتتخلق الرؤية المبدعة والفريدة في الوقت ذاته (٢٣) .

ثالثاً — مشكلة البناء المنطقي

يتميز بناء الأشكال البلاغية التقليدية في إدراك العلاقة بين مركباتها ، وكذلك اقتراب الدارسين منها في بيان أنماطها وضروبها بالاتكاء على العقل والمنطق ، وقد تم هذا تحت تأثير عدة عوامل : منها نظرية الجمال الحسية والموضوعية ، والبحث عن وجه شبه بين المركبات ، والإلحاح على مضمون الألوان البيانية ، فالفنان عندما كان ينشيء أبنيته الفنية كان يولدها توليداً منطقياً،ويدرك العلاقة بينها إدراكاً عقلياً،ويقيم الصلات وينسبها بعضها إلى بعض بطريقة خارجية موضوعية دون أن يربطها بشعوره ، أو يلتفت إلى مدى قربها أو بعدها من إحساسه ، أو يفطن إلى إقامتها على أساس متين من إنفعاله ، ولم يبعد الدارسون عن هذه الظواهر والآثار المنطقية والعقلية والخارجية ، بل كانت دراساتهم كلها تقوم حولها سواء أكانت تلك الدراسات التي اهتمت بمضمون الأشكال أم تلك التي عنيت بلغتها ، ونجد ذلك واضحاً في بلاغتنا العربية وفي أيام تحجرها بالذات ، في القرنين السابع والثامن الهجريين ،حين قسم السكاكي وغير السكاكي أبوابها ، وميز بين أنماطها وأشكالها البيانية والمعنوية على أسس عقلية صرف لاتمت إلى طبيعة الفن بصلة (٢٤) .

وفي الحق أنا لانريد أن ننفي جميع الجوانب العقلية في طبيعة الأشكال البلاغية ولكننا نريد أن ندعي أن الإنفعال لا العقل ولا منطقه هو مصدر الصور ورحمها الذي تتولد فيه ، وإذا جاز أن نعني بالعقل هنا الذهن فانا

نميز بين نمطين منه نقول عن أحدهما إنه خاص بالمنطق والتركيبات العليّة . وعن الآخر إنه خاص بتوليد الأشكال البيانية ، والتركيبات العضوية . والأول هو الذهن العلمي ، والآخر هو الذهن الشعري ، وفي الوقت الذي يتمسك فيه الذهن العلمي بالعلاقات الآلية المستقلة بين المركبات على أساس المنطق فحسب ولتقرير الحقائق — يملك الذهن الشعري الحرية كاملة في بنائها على أساس الحدس للتعبير والخلق وبالرؤية التي يحسها ، وقد يقيم هذا الذهن علاقة بين مركبين لا يرى الذهن الأول بينهما أية رابطة منطقية أو وجه شبه ، بينما يرى هو فيهما جميع أنواع الترابط والإلتحام وأقواها . والسبب في ذلك ظاهر فالفكر العلمي يقيم العلاقات بين المركبات أو الأشياء تبعاً لمنطقه الخارجي ، في حين يقيم الفكر الشعري ارتباطاته تبعاً لمنطق الحس الداخلي ، إنه يشد داخله إلى دواخلها ، ولا يلتفت للصلات بين قشورها الخارجية (١) .

ولعل هذا التفريق بين الذهنين العلمي والشعري ورؤيتهما للعلاقات بين الأشياء يذكرنا بتلك التفرقة العريضة التي أقمناها بين الشعر وبين النثر ، وزعمنا فيها أن الشعر لغة إنفعالية ، والنثر لغة علمية ، وربطنا الأول بالحدس ، والثاني بالمنطق ، ومن هذا القبيل ما فعله « وليم جيمس » (٢) في مقارنته بين الذهنين العلمي والحدسي ، وإن انتهى إلى عكس ماانتهينا إليه ، فقد أعلى من قيمة أحدهما (العلمي) على حساب الآخر (الحدسي) ، وهو إعلاء من طرف واحد يمكن أن يقابل باعلاء

---

١ — أنظر : Prescott, F. C., « The poetic mind », N.Y. 1959.

٢ — أنظر : James, W., « The Prin. of psycho., » vol. 2, p.316 :

آخر للذهن المقابل، ونظن أن المقابلة بين الذهنين يجب ألا تنتهي إلى المفاضلة لأن العالم لابد أن يعلي رؤيته وكذلك الفنان ، والواجب في هذه الحالة أن نبين أن الذهنين مختلفان فأحدهما يرى الأشياء من الخارج ، ويبني العلاقات بينها على هذا الأساس بينما يرى الثاني الأشياء من الداخل ويبني العلاقات بينها على هذا الأساس ، وعند الكثير من الدارسين أن الرؤية الأخيرة — من الداخل — أعمق وأقوم وأغنى (٢٥) .

ونستطيع أن نربط بسهولة بين هذين الذهنين العلمي والحدسي ، أو الموقفين العقلي والشعري وبين التفريق الذي تعرضنا له بين ضروب الأشكال البلاغية على أساس المنطق أو الإنفعال ، فاذا كانت القاعدة التي تبنى عليها العلاقات بين المركبات الصورية منطقية فان الرؤية علمية أو نثرية أو تقريرية ، وإذا كانت القاعدة إنفعالية فان الرؤية شعرية أو حدسية ، والواقع أن من طبيعة الأشكال البلاغية أن نستكشف شيئاً بمساعدة آخر ، والمهم فيها هو ذلك الإستكشاف ذاته أو لنقل الإفراز ، أي معرفة غير المعروف لا المزيد من معرفة المعروف ، ولهذا لايكون للعلاقة المنطقية بين الشيئين أية قيمة ، إن المقارنات اللغوية التي هي من هذا النوع — كما يقول « كارل فسلر » (١) — ليست على الإطلاق حركات منطقية للتفكير ، إنها حلم الشاعر حيث تتضام الأشياء لا لأنها تختلف فيما بينها أو تتحدد بل لأنها تجتمع في الفكر والشعور في وحدة عاطفية (٢٦) .

والذي نريد أن ننتهي إليه هو أن العلاقات بين المركبات في الأشكال البلاغية ليست علاقات منطقية تقوم على الضرورة وإنما هي علاقات

١ — أنظر: Read, H., « collected Essays in lit. cri.»,p. 99

حدسية أو شعورية تقوم على الإحتمال ، وعلى الإسقاط الروحي ، إنها علاقات لاتقوم على المشابهة أي لاتحمل إنعكاسات مقيدة، وإنما هي علاقات تقوم على الحدس ، ولذلك فهي إنعكاسات حرة لايقيدها سوى منطق الفن وحده ٢٧ .

رابعاً ـ مشكلة الجمود :

رافقت المشكلات الثلاث السابقة جميع الأشكال البلاغية التي نشأت وتجمدت في ظل نظرية المحاكاة ، وارتبطت بالعقل الذي كان يحتل المنزلة العليا فيها ، ومن الطبيعي أن يكون قيام أية نظرية شعرية جديدة كنظرية التعبير دافعاً وسبباً في الوقت نفسه لقيام أشكال وأنماط بلاغية جديدة ، ترتبط بها وبقيمها وبالملكة الجديدة (الخيال) التي أصبح لها المكان الأول فيها ، وهذا ماحدث في دراسة الأسلوب في الأدب الغربي التي تطورت بتطور النظريات الشعرية والنقدية ، ولم يحدث في بلاغتنا العربية ، صحيح أن العديد من الشعراء حاولوا وما زالوا يحاولون أن يتلمسوا ضروباً جديدة من التعبير لاتقف عند حدود التعبيرات الجاهزة إلا أنهم كانوا يصطدمون بحواجز المواضعات والأصول العرفية التي اصطلح عليها الدارسون منذ قرون . ومن ثمّ قامت على مر الفترات الأدبية في تاريخنا صراعات بين جيلين يوصف الأول بأنه قديم أو مقلد . والآخر بأنه جديد أو محدث ، وإن ليست الصفة الأخيرة الفريق الأول يوم أن كانت آراؤه حديث عصره ، وكذلك العكس ، يصدق هذا على الفترة التقليدية كما يصدق على الفترتين الحديثة والمعاصرة ، أي يصدق على الصراع الذي قام بين أبي تمام وخصومه ، أو بين المتنبي وحساده . أو بين شوقي والعقاد ، أو بين العقاد وأبوللو ، أو بين التقليديين

والرومانسيين من جانب وأنصار الشعر الجديد من جانب آخر . . . وكلها ضروب من الصراع تدور حول مشكلة واحدة هي مشكلة « الجمود والتطور » ، أو مشكلة التعبير الصوري على العموم ، فالصورة هي الطريق الوحيدة أو الرئيسة لإثراء اللغة ، وتوسيع معجمها ، وزيادة قدرتها على التعبير ، وبث الحياة والنضارة فيها ، والشعراء هم صانعو هذه اللغة وواهبوها ، لأنهم خالقو الصور ومبدعوها ، وإن أي حجر لحريتهم ، أو أي وقوف مهما كان لونه ضد العلاقات التي ينشؤونها وضد المجازات التي يبدعونها بدعوى الحفاظ على التقاليد العرفية في البلاغة هو في الواقع حجر عثرة للغة ذاتها ، ومنع لتوسيعها وإثرائها ، بل والوقوف ضد الحياة نفسها وضد قانونها السرمد « التطور » .

لقد رأينا أن البلاغة التقليدية أرجعت العلاقة بين المركبات الفنية إلى أصل واحد هو « المشابهة » ، وأباحت إستعارة اللفظ أو نقله من مجاله إلى مجال آخر شريطة أن يتم هذا النقل في نطاق القانون الشهير « الجامع في كل » ،ولكن لا المشابهة ولا الجامع في كل يستطيعان أن يفسرا العلاقات الجديدة التي نشأت مع نشأة الشعر الحديث (رومانسيه وحره ومابينهما) ، ولا أن يستوعبا الأنماط الفنية الكثيرة التي جدت بجدة الفن وتطورت بتطور الحياة ، لاتستطيع الأشكال البلاغية القديمة بدلالاتها وطبائعها وبالأوضاع المتحجرة التي وصلت إلينا أن توضح الأبنيةالصورية كالرمز والأسطورة والمقارنة وعنصر التورية الساخر ، والأشكال المتجاوبة والمتراسلة أو غيرها مما سنعرض له في كتابنا « تطور الصورة الفنية في الشعر العربي الحديث » . فالعلاقات هنا كلها لاتنحل إلى التشابه .

ولا تعبأ بالدلالة المنطقية أو العقلية . ولا تنشطر إلى اثينينية متعارضة لأنها علاقات تحكمية متناقضة ومتواردة ومستمدة من مجالات متباعدةومتباينة ، وإذا اتخذنا العلاقات المتراسلة مثالاً على ذلك فانا نجد أن النقل فيها يتم فقط في نطاق قانون التعبير ، هذا القانون الذي حلَّ محلَّ القانون القديم كأساس للعلاقات بين الأشياء ، وكأساس للأبنية الصورية ، ومادام الشاعر يهدف في تجربته إلى أن يعبر أو يؤثر فانه يجد نفسه مضطراً لخلق علاقات جديدة ترتبط أول ماترتبط بانفعاله وحده ، ومدفوعاً لاستعمال ألفاظ ينقلها من مجال حي إلى مجال حي آخر ، ونحن لاننكر أن ذلك رغم أهميته أخطر بكثير من القانون القديم بصلاته الرتيبة ، فالحرية أشق من القيد وأعسر . وتلك هي مهمة الفنان ، فعليه دائماً أن يدرك بوعي أين ينتهي الصدق والإخلاص في تجربته ، وأين يبدأ الإفتعال والزيف .

إن الأشكال البلاغية أو الصورية ترتبط بالإنفعال وتصدر عنه ، والإنفعال متغير ومتبدل من عصر إلى عصر . فلكل تيار كما لكل فترة حساسيات خاصة ، وقيم شعورية خاصة ، ولا بد أن تخضع ضروب الأشكال الصورية لهذا التغير أو التبدل الذي هو سنة الحياة والكون ، ولعل أولئك الذين يحاربون كل تعبير جديد بحجة السلامة اللغوية أن يعرفوا الفرق الواضح بين سلامة اللغة وسلامة التعبير ، بين طبيعة المنطق وطبيعة الفن ، بين التقليد الأعمى الميت ، والخلق الواعي الحي ، وإذ ذاك فقط يجدون أنفسهم لايقفون عند حدود الأشكال التقليدية بديباجاتها ، ولا عند حدود علاقاتها ، بل يجدون أنفسهم مضطرين للخروج من أفقها الضيق إلى الأفق الأوسع والأرحب الذي يمتلىء بالعلاقات الجديدة ، وأشكال التعبير الجديدة ، لأنه أفق يعج بالحياة

والنضارة ، إنه أفق عبقرية الإنسان ، مبدع الفن ، وخالق الصورة ، وليس أفق اللغة ولا عبقريتها ، وأظن أن هذا هو أحد الأسباب الكبرى التي تدفعنا كما دفعت غيرنا إلى إيثار مصطلح « صورة » على جميع المصطلحات البيانية القديمة التي تخفق بدلالاتها المحددة العرفية ، وبطبيعتها المتحجرة الصلدة في حمل القيم الجديدة ، واحتواء الأشكال المستجدة ، ومسايرة ركب الحياة المتطورة ، في حين تقدر الصورة أن تفعل ذلك وأكثر .

* * *

هذه المشكلات الأربع : المشابهة والأثينينية والمنطقية والجمود وجدت بدرجات مختلفة في الأشكال البلاغية القديمة ، كما وجدت بدرجات مختلفة من عصر إلى عصر ، ومن فترة جمالية إلى أخرى . وقد قابلناها بعناصر أساسية أربعة تقوم الصورة الفنية عليها وهي : الوحدة ، والرؤية ، والإسقاط الروحي . والتطور . . ولاتوجد هذه العناصر هي الأخرى بالدرجة نفسها في جميع الصور ، كما أن الموقف تجاهها يختلف من أمة إلى أمة ، ومن تيار فني إلى آخر ، ومن شاعر إلى سواه ، وإذا كنا قد رفضنا طبيعة الأشكال الأولى ومشكلاتها فلأننا نرى فيها أبنية مهدمة طال عليها الزمان ، وأشكالاً استنفدت طاقاتها ، وخلقت جدتها ، وران عليها الموت ، ونحن نتهم الدراسات البلاغية التقليدية بأنها عالجت هذه الأشكال بطريقة سطحية خارجية ، وباعتبارها محسنات لفظية وتزيينات ، أي باعتبارها أجزاء منعزلة عن الآثار الأدبية التي تحتويها ، أما وجهة نظرنا فتعتبر أن بناء الشعر ووظيفته وجوهره وطبيعته وكل شيء فيه إنما يقوم بشكل مركزي في الصورة وعليها .

ولو أنا عدنا إلى الدلالة الذهنية للصورة لوجدنا أنها تلفت انتباهنا أو انتباه البعض إلى اثنينية حين تقابل بالمادة ، إلا أن ذلك معارضة قديمة ، فالمصطلح — كما يجب أن يفهم — ينظر إلى الإتجاهين معاً ، أي أنه يعني قوة شد الشعر إلى العالم من جانب ، وإلى الميتافيزيقا والغيب من جانب آخر ، وحين نستعرض مناهج دراسة الصورة نشعر بذلك التوتر أو الشد غير العادل الذي يجنح بها إلى هنا أو هناك ، وإذا كان الإتكاء على الجانب الجمالي البحت للصورة يعد شيئاً قديماً فان خطر رد الفعل اليوم يكمن في المغالاة في الإتكاء على الجانب الميتافيزيقي أو الغيبي لها ، إن الصورة وحدة شاملة ، ويجب أن تدرس في ضوء منهج تكاملي شامل لايعلي من أحد عناصرها على حساب الآخر .

ولعل هذه النقطة — مناهج دراسة الصورة — هي نهاية مطافنا في هذه الدراسة .

* * *

الفصل الرابع

مناهج دراسة الصورة الفنية

تصنف المناهج الحديثة التي درست الصورة الشعرية حسب مفهوم المصطلح إلى ثلاثة مناهج : المنهج النفسي ، والرمزي ، والفني أوالبلاغي.

أولاً — المنهج النفسي :

تعني الصور الشعرية بالدلالة النفسية الإنطباعات الحسية المسترجعة التي يبني بها الفنان عمله ويتلقاها المتلقي ويتأثر بها حين تنبهها كلمات القصيدة ، وكل فنان يختلف عن غيره في طبيعة صوره ، فبينما يرى واحد أنماطاً معينة فان الآخر يسمع أنماطاً غيرها أو يلمسها ، في حين يشم الثالث أو الرابع أنماطاً مباينة ، والوقوف على هذا الإختلاف أو دراسته هو وقوف عند طبيعة ذهن الشاعر ، ودراسة لجوهر تركيبه النفسي ، وبيان لرؤيته المبدعه وخصوصيتها .

وقد قدمت في هذا المجال عدة دراسات : منها دراسات « بري » و « بونل » و « دونوي » و « توف » و « فوغل » وغيرها (١) . . .

١ — أنظر هذه الدراسات في المراجع .

وربما تكون أشهرَها الدراستان الأخيرتان ، وفي الأولى (١) تزعم الباحثة أن طبيعة بحثها هي التي فرضت عليها هذا الفهم النفسي للصورة لأن الإتجاه الغالب في الشعر الإليزابيثي في القرنين السادس والسابع عشر كان يميل إلى الإنطباع الحسي ، ويتكيء عليه ، وتتساءل الكاتبة بعد إيراد العديد من الأمثلة أين تكمن المتشابهات ، بل أين تبدأ وأين تنتهي ؟ وتخلص إلى أن الصورة بغير الدلالة التي آثرتها مضللة في حدود دراستها . وتقول : « إننا يجب ألا نطلب من الصورة سوى أن تحمل إلينا التجربة الحسية الآنية » .

أما الدراسة الأخرى فقد قام بها « فوغل » في كتابه « صور كيتس وشللي — دراسة مقارنة » (٢) وكان يهدف من ورائها إلى أن يرد على تلك الشائعة التي تداولها النقد الحديث ومؤداها أن « شللي » شاعر تجريدي مقفر ، وأن « كيتس » شاعر تجسيدي يطفح فنه بالتلوين . واعتمد الباحث في الرد على هذه الشائعة النتائج التي وصلت إليها من قبله « دونوي » في حديثها عن الخيال الخلاق وأنماط الصور النفسية (٣) ، فدرس شعر الشاعرين تبعاً لسبعة أنماط من الصور هي : الحركية ، والمتحركة ، والذوقية ، والشمية ، والسمعية ، واللمسية ، والعضوية . . وانتهى إلى أن الإختلاف بينهما ليس كما صوره النقد الحديث ، فهما

---

١ – أنظر : Tuve , R. T. M.,«Eliz . and Metaphysical imagery , » Chicago . 1963 .

٢ –أنظر : Fogle,R.H.,«The imagery of keats and shelley»

٣ – أنظر : Downey, J. E., « creative imagination » lon » 1929

يشتركان أو يقتربان أحدهما من الآخر في الصور الحركية والذوقية والشمية والسمعية ، ويختلفان في بقية الصور ، فكيتس يبدع في استعمال الصور اللمسية والعضوية ، في حين يبدع شللي في الصور المتحركة ، أي أن الإختلاف بينهما يكمن في النوع وليس في القيمة .

وتعترضنا في هذا المنهج النفسي عدة عقبات منها عقبة المفهوم وارتباطه بالحواس ، وعقبة الإلحاح على العنصر الحسي في الشعر بعامة ، وفي الصورة بخاصة ، وفيما يتعلق بالأولى فقد ذهب بعض الدارسين إلى الإعتقاد بأن أي إدراك حسي مسترجع هو صورة . وبلفظ آخر إن أية كلمة يمكن أن تكون صورة ، وهو اعتقاد واسع وعريض فان أية صورة حسية مدركة إدراكاً مسترجعاً ترمز رغم مباشرتها إلى شيء ، أو تشير إلى شيء غير مرئي ، شيء داخلي . وقد تكون تقديماً وتمثيلاً : (لقد طار ليل الخفاش الأسود ... إن أمامنا على البعد تنبسط صحارى الخلود الشاسعة . . .) فهل يمكن أن نعتبر الصور بالدلالة هذه ، وكما تراها عين الذهن صوراً واحدة يتفق عليها ؟ أليس كل إدراك حسي قائماً على الإنتقاء (١) ؟ ثم هل تنبه القصيدة أو العمل الواحد في أذهان المتلقين أنماطاً واحدة متشابهة من الصور أم أنماطاً تختلف وتثير أنماطاً متعددة(٢)؟..

وسواء أكان الجواب عن هذا التساؤل سلباً أو ايجاباً فان النتيجة الطبيعية لذلك أن أولئك الذين لهم قدرة على تركيب أو رؤية صور

---

١ – أنظر : Wellek, R., « theory of lit., » chap. XV.

٢ – أنظر القوائم التي ذكرها « فالنتين» عن وظيفة الصور في تذوق الشعر ونتائج التجارب التي أجريت على الكثير من المتلقين واختلافهم في نوع الصور ونمطها ودرجتها : Valentine, C. W., « the fun. of images in the appre. of Poetry », PJP. XEV.

متنوعة أفضل من أولئك العاطلين إلا من نمط واحد . وهؤلاء أفضل من العاطلين بتاتاً ، وهكذا فان القصيدة الواحدة تتوقف في طبيعة صورها وأنماطها وعددها على استعدادات المتلقين الطبيعية المختلفة ، كما تتوقف على الأوقات التي يتلقون فيها الأعمال وعلى طبيعة تمرسهم وعادات قراءاتهم ونشاطاتهم ورغباتهم وميولهم ونوازعهم الحسية التي تؤثر وتتأثر لامحالة بالآثار ، وتوجه الصور نحو غايات معينة .

وربما تظهر المشكلة بشكل أعمق عندما نتصور مجموعة من الباحثين أوتوا استعدادات مختلفة ، ثم نموا قدراتهم بمفاهيم دراسية مختلفة ، ثم قدمت إليهم أعمال واحدة فان الأمر المتوقع أن الإتفاق حول طبيعة صور العمل وأنماطها يصل في الغالب إلى درجة الاستحالة . وإذا كانت النتيجة الأولى لذلك كله أن الصور المنبهة عن طريق الحواس المختلفة تقع بين حدين : العدم والتنوع ، فان النتيجة الثانية هي القول بعدم التوصيل في الشعر ، ورأي « ريتشاردز » في هذا الصدد جلي وواضح(١).

والسؤال الآن إذا كنا لانستطيع أن تصنف المتلقين في مجموعات معينة فكيف نستطيع أن نقدم دراسة منهجية وبطريقة علمية موضوعية نقترب فيها وبها من الصورة الشعرية أو من الفن الأدبي على العموم ؟ .

لقد اقترحت « دونوي » متأثرة بأبحاث « ريبو » (٢) (ومقدمة

---

١ - أنظر : Richards, J. A., « practical cri. », lon. 1964 ومبادىء النقد الأدبي / ١٢٠ - ١٢٣ الترجمة العربية . وانظر أيضاً روستر يفور هاملتون في « الشعر والتأمل » ت . مصطفى بدوي . فصل « اتصال التجربة » .

٢ - أنظر : Ribot, T. . A., « Essays on the creative imagination », Tran by A. H. N. Boron, lon. 1966.

مفاهيم جديدة) في كتابها الذي كان له أثر بالغ في الدراسات النفسية والأدبية ـــ أن تكون النتيجة المشتركة التي تخلص إليها أعداد كبيرة من المتلقين يعرض عليهم نص واحد في ظروف مختلفة هي الحكم الفصل في الحديث عن الصور الشعرية (١) ، ولكن أليست هذه الطريقة الجماعية أصلح ماتكون في المختبرات العلمية منها في المباحث الأدبية ؟ ومع ذلك فربما تكون أفضل من الطريقة الفردية المقابلة التي تثير عادة القضية التقليدية وهي « من » سيضع المنهج ، ومن سيحدد الصور ؟ ! .

وإذا انتقلنا إلى العقبة الثانية وهي العنصر الحسي في الصورة وفي العمل الشعري فانا نجد أن ثمة معادلة في هذا المجال تقول : «صورة=تجربة معاشة»،أي أننا حين نعثر على صورة نعثر على تجربة معاشة حقاً ، وبكلمة أخرى ان الشاعر لابد أن يكون قد رأى أو أدرك حسياً مايستطيع أن يتخيله ،وعلى هذا الأساس أقامت إحدى الباحثات دراستها عن « تراهيرن » Traherne معتمدة على صوره وحدها لتتحدث عن حياته دون أن تكون لديها سواها من الوثائق الأدبية ظناً منها أن تلك الصور نابعة حقاً من حياته التي عاشها (٢) ، وهذا الإتجاه خاطيء تماماً فلنعد إلى مناقشة دور الحسية في الصورة الشعرية التي ربطت بها غالباً لأنها مسبار المنهج .

وفي الحق أن هذا الدور قد اختلف فيه وتباينت وجهات النظر حوله، لابل إن أهميته قد تطورت حسب تطور الفلسفة نفسها ، فحين يقول البعض إن البناء الشعري بناء حسي وتجسيدي ، ينفي فريق آخر هذا

---

١ – أنظر : Downey ,J. E. , «op . cit . pp. 778 .

٢ – أنظر : Wellek, R. , «op . cit .

الإدعاء ، ويبدو أن الرأي السائد يميل إلى تأكيد ظاهرة التجسيم والتمثيل الحسيين ، وينفر من التجريد وإطلاق العقال للأفكار العامة ، فالشعر يمثل لكوفن (١) « . . . أوضح الصور الفنية ، وأكثر الأشياء المرئية ثباتاً بالذهن . . . دائماً أشياء كتلك التي نستطيع أن نبصرها ونلمسها ونسمعها ونتذوقها ونشمها . . . » ، وهو عند « بري » (٢) « . . .التصوير الفني للتجربة الحسية ، وما التصوير الفني سوى أن تمر التجربة بالذهن فينقيها ويعدل من بنائها ، ويحولها إلى صورة فنية قوية الأثر تهب الشعر عمقه وأثره الفعال . . » ويقول بوضوح : « . . .إن وظيفة الشعر هي أن ينقل إلينا الإحساس بالأشياء لا المعرفة بها . . . » ، ويبالغ في أهمية الصور في الشعر فيزعم أنها لاتصنع من الكلمات على الإطلاق ، وإنما من المنبهات الأصلية التي تثيرها الحواس أولاً . . . » .

وتتفق « ريكيرت » (٣) في موقفها إزاء الصور مع « بري » حين ترى في الشعر نتاجاً ذهنياً لايقدم المعنى العام للتجارب العاطفية وإنما يقدم التجارب العاطفية نفسها في كلمات مثل حواس البصر والسمع واللمس والذوق والشم . وتقول : « . . . إن الصورة الفنية هي التعبير عن التجربة على هيئة صور ذهنية » ، أي تقديم التجربة بعد أن يقوم العقل بتحويلها إلى هذه الصور ، ويمكن أن نجد أقوالاً مماثلة عند « رانسوم » (٤) و « هيوم » (٥) أيضاً .

١ — أنظر : Coffin,R.P.T.,«The sub.that is poetry»,p.15

٢ — أنظر : Perry, B.,« Astudy of poetry »,pp. 48 ,94-5.

٣ — أنظر : Richert,E.,«New Methods for study of lit.», p. 24, 27.

٤ — أنظر : Ransom, J. C.,«The world 's body »,p.157.

٥ — أنظر كتاب « تأملات نظرية » Speculations ، وقارن بحديثنا عنه في الفصل الرابع من الشعر بين الفنون » مع التعليق .

ونحن نعتقد أن هذه جميعاً على اختلاف درجاتها آراء تغلو في الإتكاء على العنصر الحسي وتعليه على حساب بقية العناصر المشكلة للتجربة الشعرية وللصورة الفنية على السواء ، فالقول مع بري بأن الشعر لايبنى من الكلمات ، أو لنقل من الصور التي مهما اختلفنا في نسبة الحسية إليها وملاحظة الدور الذي تلعبه فيها فانا لن نصل إلى الزعم بأنها مجرد منبهات أو انطباعات حسية ليس غير .

إن الشعر كأي خلق آخر نسج خيوطه الإحساس والعاطفة والفكرة ، ورغم أن الخيط الأول أو العنصر الأول هو أهم هذه الخيوط أو العناصر إلا أن أي تحليل للفن يجب أن يقوم في ضوء العلاقات والإرتباطات المتداخلة الملتحمة بين الخيوط المشكلة للنسيج والتي لايمكن لها أن توجد منفصلة بعضها عن بعضها الآخر ، وبالتالي فلا يمكن لها أن تدرس بصورة إعلائية منفصلة .

ثانياً — المنهج الرمزي :

ينقسم الدارسون في نطاق هذا المنهج تبعاً لفهمهم الرمز إلى فريقين : الأول يرى في العمل الشعري الواحد رمزاً كلياً وحسياً ، والآخر يرى فيه تياراً من الرموز العضوية الملتحمة ، والرمز عند الفريق الأول رؤية ليست له أية علاقة بدلالته الفنية أو الجمالية ، إنه موضوع لايشير إلى غيره أو إلى شيء آخر يمتد وراءه ، وبين أيدينا في ذلك دراستان الأولى « صور ورد زورث الفنية » لمارش (١) ، والثانية «الصورة الرومانسية» لكير موند (٢) التي يدور معظم ماجاء فيها حول شعر « وليم بطلرييتس

١ — أنظر : March,F.,«wordsworth imagery»,N.Y.1950

٢ — أنظر : Kermond,N.,«Romantic image»,lon.1961

بالذات ، وتصدر الدراستان عن اعتقاد بوحدة الفكر واللغة والصورة ، وحدة لاتمت إلى الجذر البلاغي بسبب كبير ، وتعترضنا هنا كمااعترضنا في المنهج السابق مشكلتان الأولى هي دور العنصر الحسي ومكانه في الصورة وقد ناقشناه ، والثانية هي مفهوم الصورة بدلالتها الرمزية ، أو كما أدعوها « المشكلة الحرفية لدلالة الرمز الحسي » وإذا كنا قد عرضنا للرمز وأنواعه وطبيعته الفنية في كتابنا « تطور الصورة الفنية في الشعر العربي » مما لا حاجة إلى إعادته فانا نقول هنا إن الرمز لايمكن أن يكون كذلك إلا بدلالة سياقية عامة أو خاصة لاتحكم فيها ، الرمز موضوع يشير إلى موضوع آخر وإن كان فيه مايؤهله لأن يتطلب الإنتباه إليه أيضاً لذاته كشيء معروض ، والفهم الذي آثرته هاتان الدراستان للرمز لايحمل هذا المعنى إضافة إلى ذلك أن النظرة السابقة في حد ذاتها قاصرة لأنها لاتنطبق إلا على المقطعات أو القصائد القصار (١) .

وفي وضع مارش يبدو أن فهمها الضيق لطبيعة الإستعارة وعدم إدراكها الكامل لعملية المقارنة بين المركبين ولا كيف يعملان معاً داخلها قد جنحا بها نحو الدلالة الكلية للرمز ، فهي ترى في الإستعارة استعمالاً للكلمة الواحدة في أكثر من موضع ، وقد قلنا إن هذا هو الاستعمال البدائي القديم للاستعارة بسبب ضآلة المعجم اللغوي ، ولكنه ليس الإستعمال الوحيد لها فهناك استعمالات أخرى وأنواع وضروب نشأت وتطورت بتطور الألوان البلاغية ، وتزعم الباحثة أن المركب الثاني في المقارنة لايظهر في شعر وروزورث ، وهذا حق بيد أن المقارنة نفسها

١ – أنظر : Friedman,N.,«Imagery From sen.to sym.», JAAC.

أو إقامة علاقة بين مركبين موجودة وإن كانت خافية ، إن صور الشاعر من النوع الغارق وليست من النوع البارز أو الناتيء ، ورفضها لعدم إدراكها جهل بطبيعتها .

أما الفريق الثاني فيؤمن بالتكون الشعائري للفن ، وينجرف وراء فكرة « النماذج العليا » أو الصور الفطرية التي تظهر في بعض الأعمال الشعرية بصورة رموز عضوية ، ويعرفها « يونغ » فيقول (١) : « ... إنها صور إبتدائية لا شعورية ، أو رواسب نفسية لتجارب ابتدائية لاشعورية لاتحصي شارك فيها الأسلاف في عصور بدائية ، وقد ورثت في أنسجة الدماغ بطريقة ما ، فهي إذن نماذج أساسية قديمة لتجربة إنسانيةمركزية.» ، والسؤال هنا كيف تنتقل هذه النماذج جيلاً بعد جيل ؟ إننا نلحظ دوامها واستمرارها ، ولكن هذا وحده لايكفي ، لابد أن نعرف كيف تورث هل تنطبع في أنسجة الدماغ وتورث في البيئة العضوية الحسية كما يقول « يونغ » ويجد برهانه على ذلك في الإنبعاث التلقائي لهذه النماذج القديمة في الأحلام والأوهام عند أفراد لم يجدوا طريقهم بعد إلى المادة الثقافية التي تتجسم فيها هذه النماذج . . . أم تورث كما يقول سواه في البيئة الثقافية وتستعاد كتجارب طفولية مثالية قد تتغير جذرياً من مجتمع إلى ثان أو من جيل إلى آخر ،وبذلك نحطم نظرية « فايسمان » التي تنفي توريث الحقائق المكتسبة وتقول فقطبتوريث الحقائق العضويةالتي تحملها الخلايا الجرثومية. . . أم تورث أخيراً عن السبيلين معاً كما ترى « بودكين » حين أعلنت بكل وضوح أن الذات العليا يوجد فيها عاملان موروث ومكتسب ! ؟ .

---

١ — نقلنا التعريف عن « هايمن » النقد الحديث ومدارسه . الترجمة العربية ١ /٢٤٦.

ومهما يكن من أمر هذه الطروحات فان معظم مناهج دراسةالصور كانت تبحث عن موادها وعللها وأسبابها ولا تسأل عن دلالاتها ، وفي رأي « بيرك » (١) أن الإجابة عن هذا السؤال الأخير لاتقدمه سوى دراسة الصور في ضوء فكرة النماذج العليا ، وإن أي باحث لايخطو في بحثه إلا خطوات قليلة حتى يجد نفسه في نطاق الرمز النموذجي الذي تطرحه فكرة الصلة العضوية بين الصور الشعرية للقصيدة الواحدة . ومفهوم الرمز هنا أعتقد من مفهومه السابق ، ويقدم « بيرك » تبسيطاً له في ثلاث حلقات :

١ — تقدم أية سلسلة من الصور الرمزية للعمل الواحد عنصراً مركزياً ليس لطبيعة الفنان أو الأثر في علاقتيه الموضوعية والذاتية وإنما لجوهر الصراع الذي تنبأر فيه القصيدة .

٢— يمكن اكتشاف هذا الصراع إذا تتبعنا العلاقات والإرتباطات المتداعية التي تنشئها الصور العنقودية في جملة الأفعال والمواقف والأحداث والتي تقدم أفكاراً معينة عن البطولة والكمون والفرار .

٣— إن التحول الذي يحدث في هذا الصراع يتضمن إنتقالاً واسعاً من وضع واحد متفرد لكل قيمة إلى وضع تتداخل فيه جميع القيم كما يتضمن إنتقالاً آخر من الحركة إلى السكون .

وقد استخلص بيرك الحلقات أو الأسس السابقة من دراسته للشعائر ، وافترض أن صور الشاعر تشبه صور الأحلام لارقيب عليها يحجبها ، ولا إحساساً بالعار يمنعها ، إنها تختلف عن تصريحاته وعباراته المباشرة ،

---

١ — أنظر : Burke,k.,«The philo.of lit . form»,N.Y.1957.

ولذلك فهي تكشف دون أن يدري عن المراكز الحقيقية لاهتماماته ، وقد وصل إلى وضع عدة علاقات رمزية لهذه الأسس مثل هاتين العلاقتين أو المعادلتين (موت الشر — حياة الخير) و (الموت — عودة الحياة) في عهدي الطفولة واليفاعة .

بعد ذلك نلاحظ أن ثمة اقترابين من هذه القواعد الأساسية أو فكرة النماذج العليا وصورها التي تكمن وراءها . الأقتراب الأول سار فيه أصحاب الأنتروبولوجيا المقارنة ، والإقتراب الثاني سلكه أصحاب الميتولوجيا النفسية ، ولئن قدر للمنهج الثاني أن يكون له رائد فان الأول لايترأسه واحد بل يعود الفضل فيه إلى مجموعة من الدارسين خطا كل واحد منهم خطوة في هذا الميدان ، من هؤلاء « فيكو » الذي انتهى إلى أن الإنسان البدائي كان يستخدم لغة شعرية ، لها منطقها الخاص ومبدؤها البنيوي ، وافترض أو استبصر أموراً كثيرة أثبتتها بعد ذلك الأبحاث ، ومنهم فريزر (١٨٥٤ — ١٩٤١) في كتابه الكبير « الغصن الذهبي »(١) الذي حوى خلاصة الفكر الأنتروبولوجي النظري والذي أثر في معظم الدراسات التي خلفته . ومع ذلك فيجب ألا نغالي فالكتاب ليس أكثر من مجموعات كبيرة من المعلومات والتفاصيل والحقائق مأخوذة من هنا وهناك لتخدم غرض المقارنة الجزئية المفردة دون أن ينظمها منهج محدد ، وقد أضحت أكثر النظريات التي عرفها بالية اليوم علاوة على بساطتها وسذاجتها .

---

١ — أنظر : Frazer, J., « the Golden bough », lon. 1966.
وقد ترجم الجزء الأول من هذا الكتاب إلى العربيه بشكله المختصر وصدر عام ١٩٧١ في القاهرة ترجمه أحمد زايد وغيره .

وعلى النقيض من فريزر جاءت دراسات « كاسيرر » في « فلسفة الأشكال الرمزية » و « اللغة والأسطورة » و « مقال في الإنسان » و « لانغر » في « الفلسفة في فتح جديد » ذات طرائق ورؤى محددة وفهم خاص لرمزية العمل الأدبي هي التي أعطت للمنهج ملامحه المعاصرة ، وبينت بوضوح القوانين التي تحكم تطوير الشعائر والأساطير البدائية .

الإنسان في هذا المنهاج حيوان رامز ، والإنسان البدئي الذي لم يكن يعرف إزدواجية الذات والموضوع ، المدرك والمدرك كان يجسد فكره بالترميز ، ويعبر بالأسطورة ، الأسطورة الرمز هي لغة البدء ولغة الشعر معاً ، وإذا كانت الخبرة الوجدانية هي النمط الجوهري للشعر فان الوجدان الذي يعبر عنه العمل لاينفصل عنه ، إنه كائن فيه كحالة باطنة في أعماقه : الفن كشف عن مظهر أصيل في حياتنا وليس لعباً أو تسلية ، هو شكل رمزي للمعرفة لأنه ينقل إلينا أو يجسم عياناً مباشراً باستمرار ، ويحمل تعبيراً حياً ، ويحيطنا علماً بحقيقة ذاتية ، وهو بذلك كله يستقل كعالم قائم بنفسه ، معزول تماماً عن بقية العوالم : الكلمة فيه ليست بديلاً وإنما هي الخلق ، والرمز ليس أحد مظاهر الحقيقة بل الحقيقة الوحيدة ، والقصيدة ، الأسطورة المتجددة ، تيار التوترات والقرارات ليست مجرد تفريغ أو تعويض لأنها الطريقة والرؤية .

هذه المنطلقات التي دعمتها « لانغر » بالذات حين ذهبت تطبقها في فصل « الشكل والشعور » على غنائيات قصيرة وليس على قصائد أكثر تعقيداً ، ومن ورائها أسسها الفلسفية وما انتهت إليه من نتائج تكاد تنحصر في اكتشاف الحلقات المتداخلة للأسطورة والشعيرة والشعر لدى الإنسان البدئي — تدفعنا إلى طرح سؤالين الجواب عنهما لدينا بالنفي

أولهما هل وجد الدارسون الأنثروبولوجيون في ماقدموه مفتاحاً خاصاً أو دليلاً بيناً إلى التفسير الأدبي ؟ وثانيهما إذا كانوا قد وجدوه فهل كان واحداً أم متعدداً ؟ لقد كانوا يكتبون بحماسة من وجد مثل هذا المفتاح أو الدليل ولكنهم لم يفعلوا أكثر من أن يضعوا بين يدي الناقد الأدبي معارف قد تفيده في عمله قليلاً ، وقد تفيده في ثقافته — مجرد ثقافته — كثيراً .

الإقتراب الثاني من فكرة النماذج العليا يعود الفضل فيه إلى رائد المدرسة « كارل غوستاف يونغ » في كتبه ومقالاته العديدة التي يذهب فيها إلى أن النماذج العليا موجودة في حلقات سلسلة النقل أو التعبير كلها كتصورات في اللاوعي عند الشاعر وكموضوعات مترددة أو سلاسل من الصور وكتصورات في اللاوعي أيضاً عند القارىء أو الجمهور . ويبني فكرته هذه على « اللاوعي الجماعي » الذي يختزن الماضي الجنسي أو العنصري الذي ولدّ الأبطال الأسطوريين البدائيين ، ولايزال يولد أخيلة فردية مشابهة للرجل المتمدين ، ويجد هذا اللاوعي تعبيره الأكبر في رمزية تتجاوز حدود الزمان ، غير أنها مألوفة نسبياً لأنها رمزية ماتزال تتكرر أبداً ، ويقول يونغ : « . . . إن الفنان والمريض بالعصاب يعيدان بتفصيل الأساطير المستمدة من التجارب الشعائرية عند الإنسان البدائي أحياناً عن وعي وأحياناً من خلال عملية « حلمية » إلا أن الفنان مع هذا ليس امرءاً مريضاً بالعصاب بل هو في الحقيقة بكونه فناناً أهم بكثير من المريض لأنه « الإنسان الجماعي » الحامل والمشكل للنفس الإنسانية الحيوية لاشعورياً » (١) . وفي رأي يونغ أن العمل الفني حلم

---

١ — من مقالته « في العلاقة بين التحليل النفسي والفن الشعري » التي نشرت في كتابه « إسهامات في علم النفس التحليلي » أنظر هايمن ، المرجع السابق ، / ٢٤٦

أو كالحلم بنية عضوية تركيبية متماسكة ، ورؤية رمزية محكمة ملأى بمعنى ضمني ، نظمت أجزاؤها وفق منطق المخيلة ، إنه طاقة نفسية مؤثرة مفعمة بلعبة المتناقضات المتوافقة ، القصيدة مثل الحلم تمنحنا معرفة بأنفسنا ، وتتطلب منا أن نضع لها تفسيرنا الخاص .

وقد قامت دراسات عديدة تحت تأثير هذه المفاهيم منها دراسة هويل رايت « الإستعارة والحقيقة » وفوستر « صور النماذج العليا في شعر إلبوت » ولعل أشهر هذة الدراسات دراسة « مود بودكين » (١) وقد صدر كتابها « النماذج العليا في الشعر — دراسات نفسية في الخيال » عام ١٩٣٤ وهو من الكتب القلائل التي يتلازم فيها العنوان والموضوع : استغلت فيه المؤلفة مبادىء التحليل النفسي بعامة ومدرسة يونغ بخاصة خير استغلال ، يتألف الكتاب من ستة فصول ناقشت في الأول مشكلة النماذج وعرضت في الثاني لأنموذج الولادة الجديدة وفي الثالث أنموذج الجنة والنار ، وفي الرابع نماذج عليا من النساء ، وفي الخامس الشيطان — البطل — الله — نماذج ، وفي الأخير نماذج في الأدب المعاصر . محور هذه الفصول جميعاً يكاد يكون واحداً وهو التكوين الشعائري للفن . وطريقة الدراسة أيضاً تكاد تكون واحدة فالباحثة تنتقي فقرات معينة من القصيدة تناقشها من وجهة نظرها . وتملأ بتعليقاتها الحساسة على قصائد معينة كل التضمينات ، وتجري المقارنات بين الرموز في القصيدة والرموز كما وردت في الحياة القبلية والدينية . وتستعمل بشكل عام معطيات علم النفس التحليلي والديانة المقارنة بالطريقة ذاتها التي تستفيد بها من حقول المعرفة الأخرى ، ويتضح ذلك إذا وقفنا معها عند الفصل

---

١ - Bodkin, M., «Archetypl patterns in poetry», lon 1963.

الثاني الذي تعرضت فيه لأنموذج الولادة الجديدة كما تبدى في قصيدة الملاح القديم لكولردج . تبدأ مود بأن تلحظ ظاهرتين في الأسلوب أولاهما وصف هدأة السفينة وأخراهما وصف حركتها العجيبة ، وترى أن هاتين الظاهرتين تقدمان مقولة الموت والولادة الجديدة رامزتين رمزاً محدداً إلى تجربة الشاعر وكيف كانت جهداً ذهنياً ضائعاً ثم فجاءة أضحت إلهاماً خالصاً ، وتعتمد مود في هذا التفسير على تداعي أفكارها وذكرياتها التي تعرفها من خلال آثار الشاعر وما أوحت به إليها الأبيات ، وتربط بين هبوب الريح وانتعاش الروح الإنسانية التي يتضمنها العهد القديم ، وحين نصل إلى ذروة القصيدة ويتحدث كولردج عن بركات الأفاعي يتداعى إلى ذهنها خواطر وأحلام عن كشفه « لُويس » من مصادر الشاعر وتحليل « بدوان » تصور مماثلة عند « فرها يرن » والمأزق الذي وقع فيه هملت ، وتربط ذلك بالأسطورة الأنموذجية عن الرحلة الليلية تحت ماء البحر كما تصورها قصة ذي النون التي تدور حول فكرة الخطيئة والغفران وتعد أساس شعيرة الولادة الجديدة ، كما تربط ذلك أيضاً بأنموذج الجواب الذي يلاحقه شبح الخطيئة مثل قابيل واليهودي التائه والتي تتمثل في تشهي الموت والعودة إلى الرحم مثلما تنعكس في الأحلام ونظرية التحليل النفسي . . . وحين ينتهي بها المطاف لايكون عملها قاصراً على استغلال القصيدة لتوضيح الأنموذج الأولي فحسب بل إنها لتجعل الأنموذج يلقي بأضوائه على القصيدة وعلى أثرها بحيث يضعها في رتبة الشعر العظيم ، ويبعثها باستمرار حية إلى درجة كبيرة .

ويجب أن ننبه هنا إلى أنه لايمكن أن نعد كل صورة جذرية مفردة من نتاج اللاشعور الجمعي وجدت في العمل صورة فطرية من النماذج

العليا فلكي تكون الصورة كذلك لابد أن تكون لبنة في بناء عام كل حجر فيه تشير إلى النظرية ، إن النماذج العليا لاتقع إلا في جذور شعر له صفة عاطفية خاصة ، ويقوم على عاملين اللاوعي الجماعي ، والتكون الشعائري. وقد قدم بعضهم (١) حبكة عامة لصور النماذج العليا في ثلاثة خيوط ترجع في النهاية إلى علاقة التوتر والجذب بين الحياة الإنسانية الداخلية وبين العالم الخارجي (وانظر بيرك سابقاً) ١ — : الولادة وعنصر الخلق ٢ — الحدس وعنصر الموت . ٣ — عودة الحياة . ويمكن أن نتصور هذه الخيوط الثلاثة تلتحم في دورة دائبة تبدأ من الصراع فالأزمة فالتعقد فالانهيار وأخيراً الكشف . أما الشخصيات الرئيسة التي تعتمد عليها هذه الصور فهي : الذكر — الأنثى ، البطل — الشيطان — الله . والأنثى أو المرأة دائماً تصور في صورتين متقابلتين فهي منقذة ومحطمة في آن ، وإلى جانب ذلك نجد شخصيات حيوانية ونباتية وطبيعية وخاصة تلك التي تملك الصوت كالعواصف حيث يقوم صوتها بدلالة محددة ، وكالصحراء والبرد وغروب الشمس والطين والطحالب ، وكلها صور ظلماء لها إشاراتها ، وثمة صور مزدوجة تحمل دلالتين مثل النار والماء . فالأولى محرقة وخالقة ، تحرق الحياة وتكون سبباً للحياة . والثانية قبر ورحم إنها تغرق بطوفانها وتخصب وتطهر بفيضها المعطاء ، وتلد الحياة من جديد . وأخيراً فان الموضوع العام لصور النماذج العليا يقوم على أساس أنه تنوير مصحوب بتفريع متنوع للرغبة الحرة والضرورة ، الثورة والتقليد ، الفرد والمجتمع ، الواحد والكثرة وهكذا . . . .

على أن هذا الإتجاه وجد من يعارضه ، ويحمل عليه حملة شعواء ،

١ — أنظر : Friedman, N., op. cit.

فابرامز في مقالته « النسيم المتجاوب » (١) يرفض الأخذ به لأن اللجوء إلى علم النفس في تفسير الأعمال . أو حتّى الظواهر الأدبية يحطم فرديتها ، ولايلقي بالضوء على جوانبها التقنية ، بل ويجعلها تشترك مع غيرها من ظواهر السلوك . أو تراث البشر الشائع الذي لم يتشكل بأشكال فنية . يقول : ربما يبدو غريباً أن أرفض طويلاً أن أسمي الريح صورةنموذجية عايا أو صورة فطرية ، وكان يمكن ألا أتردد قط لحظة في استعمال هذا اللفظ السهل إذا كان مابين أيدينا مجرد التوحيد بين رمز مادي دائم وبين حالة نفسية ، بيد أن هذا الإصطلاح كما يستعمله النقد الحديث يوحي بدلالات لانريدها هنا ، فحتّى نشرح مثلاً أصل أو منشأ صورة الريح كرمز للحياة الباطنة في الإنسان والأشياء يكفي أن نشير إلى طبيعةالإنسان التي فطره الله عليها ، وإلى بيئته المادية العامة ، فكون الأنفاس والريح مظهرين لشيء واحد هو حركة الهواء ، وكون النفس دليلاً على الحياة . وتوقفه دليلاً على الموت . . . أمور يلاحظها الإنسان العادي مثلما نبصر الشهيق والزفير ، واليأس والفرح ، والنشاط والخمول ، والميلاد والوفاة في الإيقاعات البيئية الدائمة للطبيعة من سكون وعاصفة ، وجفاف وأمطار ، وشتاء وربيع . . . وإذن . فاذا كانت هناك ثمة علاقة بين تجربة داخلية عامة ، وبين شبيه لها في عالم الطبيعة أصبح من السهل أن تشيع في تراث البشر البدائي ، ويتضمنها أدب الإنسانية الشائع المكتوب عنه وغير المكتوب ، ولاأعتقد أنا بحاجة إلى أن نفترض مثلما يفعل « يونغ » أن الصورة الفنية بعد أن تؤثر في جهازنا العصبي تتسرب إلى الباطن ثم تظهر بصورة متقطعة من لاشعورنا البشري ، ولكننا بطبيعة الحال إذا أحطنا

---

١ – أنظر : Abrams , M. H., « The correspondent breese » see , Eng. Romantic Poets » , p. 37 .

الصورة الفطرية بسياج من الحياد التام ، أي إذا نبذنا كل إشارات غامضة إلى الصور البدائية ، أو إلى الذاكرة البشرية ، أو إلى الأعمال الخارجية عن حدود الزمان وجدنا أن نقد الصور الفطرية سوف يعتمد على الإستجابة العامة لهذه الصور في كل زمان ومكان .

وبالنسبة للنقد الأدبي فان هذا الرأي لايتغير بمقدار تسويغ الظاهرة تسويغاً نفسياً وإنما يحتكم دائماً إلى قدرته على تفسير أحد النصوص ، واستناداً إلى هذا الرأي يمكننا أن نفهم النقد القائم على أساس نظريات الصور الفطرية بأنه نقد يشوه إن لم يحطم خصائص الأعمال الأدبية التي يشرحها ، فالقارىء الذي يصر على البصر في الخصائص الفنية الدقيقة للقصيدة ، ويكتشف أنماطاً لمعان بدائية عامة لايقصدها الشاعر ، وتخرج بالتالي عن نطاق القصيدة ، ثم بعد ذلك أهم من القصيدة نفسها — يدمر بلا ريب فردية القصيدة ، ويهدد بالغاء كيانها كعمل فني ، والنتيجة أن مثل هذه القراءة هي تحطيم التنوع الحافل الذي يتسم به كل عمل فني وحصره في مفهوم واحد أو في عدد محدد جداً من المفهومات أو الأنماط الفطرية والذي تشترك فيه أكثر من قصيدة واحدة ، بل وتشترك فيه مظاهر عدة غير فنية كالخرافات والأحلام وتهويمات اللاشعور .

وينتهي أبرامز من بحثه إلى أن الموضوع جدير بالدراسة الفنية أولاً قبل أن يكون جديراً بالدراسة النفسية . وكم من موضوعات تتصل بعلم الإنسان أو الإجتماع أو النفس يمكن أن تضل سير الباحثين فتنحرف بهم عن الدراسة الأدبية الخالصة ، وتزج بهم في ميادين لاترتبط بالفن ذاته أية صلة مباشرة .

ثالثاً — المنهج الفني :

يعتمد هذا المنهج على الفهم البلاغي لمصطلح « صورة » ثم يفترق في اتجاهات : يدرس الأول منها طبيعة العلاقة الأزدواجية بين مركبي الصورة ، أو طبيعة التركيب الفني بين المحمول والوسيلة في حين يؤثر الإتجاهان الآخران أن يحافظا على وحدة الناتج النهائي لعملية المقارنة ، ويدرسان الصورة ككل .

وقد مرّ معنا في الإتجاه الأول موقف « ريتشاردز » الذي يذهب إلى أن المشكلة الرئيسة تكمن في العلاقة بين حدي الإستعارة ، وكل دراسة لطبيعة هذا اللون لابد أن تنطلق من نقطة أساسية وهي أن نحدد عنصر العلاقة الذي نتكلم عليه ، ومن أية زاوية نتكلم ؟ ويمكن أن نتخذ دراسة « ولز » التطبيقية عن « الصورة الشعرية في الشعر الإليزابيتي » (١) مثالاً على هذا الإتجاه ، فهو يبدأ من النقطة نفسها فيسمي الحد الأول «الإصطلاح الأساسي Major Term والحد الثاني «الإصطلاح الثانوي Minor Term ، ثم يقدم سبعة أنواع أو أنماط من العلاقات الصورية بين الحدين يبنيها على أساس ترتيب مجموعات الأشكال البلاغية ترتيباً تصاعدياً من أحط الأنماط التي تقترب اقتراباً شديداً من التعبير الحقيقي إلى أعلاها الذي هو أكثرها إغراقاً في الخيال ، وإن كان السلم لايتدخل في تقويم الصور ، وهذه الأنماط الصورية السبعة هي : المزينة ، الغارقة ، البارزة ، الجذرية ، الممتدة ، المركزة ، الثرية . . ونستطيع أن نرتبها ترتيباً تصاعدياً حسب الملاحظات التاريخية والتقويمية التي يقدمها الباحث (٢) :

١ — أنظر : Welles,H.W.,«poetic imagery»,N.Y.1924.

٢ — اعتمدنا في ذلك على « ولك » نظرية الأدب في الفصل الخامس عشر .

فأكثر الصور البدائية من الناحية الجمالية هي « البارزة » و « التزيينية (أو استعارة الجماهير واستعارة التزيين) اللتان ينقصهما العنصر الذاتي الضروري ، ويربطان في غالب الأحيان بين صورة طبيعية وسواها بدلاً من إنشاء علاقة حية بين العالم الخارجي للطبيعة والعالم الداخلي للانسان ، وبالنسبة للبارزة فان فترات الثقافة المبكرة تتسم بها ، وبما أن معظم الناس لايتطورون عن مستواهم دون الأدبي فانها تشيع في الأشكال غير الأدبية، وتنتمي إلى أي عصر ، ومن الناحية الإجتماعية تشكل أنماط الصورة هذه عدداً كبيراً هاماً من الإستعارات الغليظة . وفيها وفي التزيينية تظل أسس العلاقة منفصلة ثابتة غير متداخلة ، ويعتقد « ولز » أنه في أرقى صور الإستعارة يغير كل وجه شبه سواه حتى ينتج جانباً ثالثاً يهيء لخلق إدراك جديد للعلاقة .

وبعد ذلك نجد في السلم الصورتين « الثرية » و « المركزة » وهما نوعان على التوالي من « البارزة » و « التزيينية » ولكنهما يحتاجان إلى دقة وجهد في تبنيهما ، والأولى تقابل بين شيئين عريضين لهما قيمة تخيلية مقابلة مباشرة ، أي تعتمد على تقابل السطحين والتقائهما ، وتشمل هذه الصورة المقارنات غير الدقيقة والعلاقات القائمة على درجات غير محددة من أوجه الشبه في حين تشبه الصورة المركزة الرسوم البيانية التي تشيع في كتب الدين في العصور الوسطى ، فهي توضح الموضوع ولكن بتصغيره ، واستخدام الرسم البياني ، ويقول « ولز » إن الناس تخطيء في إدراك هذه الصور فتظن أنها رمزية أو تمثيلية ، ومنها نجد أن هناك مخازن كثيرة تستخدم في الشعر مثلما يستخدم الشاعر معجمه . وطبيعة هذه الصور التقليدية وقيامها على المجردات أكثر من المجسدات وعلاقتها

الوثيقة بالفنون البصرية والشعائر الرمزية جعلت الكاتب يحدد مكانها في تاريخ الثقافة قائلاً إنها ذات صلة متينة بالدين وروح العصر والكاثوليكية .

وحين نرقى نجد أرفع ثلاث درجات من الصورة وهي تصاعدياً : الغارقة فالجذرية فالممتدة ، والأولى تشيع في الشعر التقليدي ؛ والثانية في الميتافيزيقي ، والثالثة لدى شكسبير وبيكون وبراون وبيرك . . . والعناصر التي تشهد لهذه الصورة بالتفوق هي خصائصها الأدبية ورفضها التصوير البصري ، وجوهرها قيامها على التفكير الإستعاري وتداخل مركباتها وتزاوجها المثمر الخلاق ، والصورة الأولى «الغارقة» (ويجب ألا نخلط بينها وبين الصورة البالية أو الخابية Faded) تظل في مستوى يحول دون رؤيتنا لها رؤية كاملة ، وتوحي عادة بالحسي والمجسد دون أن توضحه أو تحدده ، وافتقارها إلى المعالم البارزة الصارخة يجعلها ملائمة لكتابة التأملات . أما الصورة الجذرية (وربما سميت كذلك لأن مركباتها لا تلتقي إلا عند جذورها ، وعلى أساس منطقي في مثل الدافع الأول أو السبب البعيد وإن كان هذا لايمنع أن تلتقي عند السطوح الواضحة لها) — فلعلنا نجد لها وصفاً ليس شاملاً ولا دقيقاً غير أنه يؤدي غرضنا فنقول إنها غير شاعرية ، إما لأنها مألوفة جداً ، أو لقصد النفع منها ، أو لأنها تقوم على أساس علمي ، إن الصورة الجذرية تتوسل بجانب استبصاري ليس له ارتباطات عاطفية ولذلك فهي أقرب إلى التفكير المجرد ، أو الإستعمال النثري ، ويقول « ولز » ورغم ذلك فانه لايمنع أن تستقي هذه الصور موادها من آبار اعتدنا أن نجد فيها ماء رومانسياً كالأنهار والبحار والجبال . وأخيراً نصل إلى الصور الممتدة وهي كما يوحي اسمها على نقيض المركزة ، إنها صورة العاطفة المشبوبة والتأمل الأصيل ، وتصل إلى أوجها في الإستعارات الشاملة الشائعة في الفلسفة

والدين ، وإذا شئنا تحديداً لها قلنا إنها ذات أوجه شبه يفتح كل منها آفاقاً عريضة أمام الخيال ، ويعدل كل مركب فيها صاحبه ، إنها تلك التي نجد فيها أهم صور التأثير الشعري ألا وهو التفاعل والتداخل والإلتحام بين المركبات .

وفي نطاق الرؤية الكلية للصورة نجد الإتجاهين الآخرين أو النمطين من البحث : الأول يتجه نحو المضمون والآخر نحو الشكل ، وقد صدرت دراسات عديدة حول النمط الأول « مضمون الصورة » بدأت من دراسة الرائدة «سبيرجين » عن « الصور عند شكسبير وماذا تنبئنا عنه » ، وامتدت حتى اليوم ، وتركز جميعها حول المصادر التي تستقى منها الصور ، أو حول موضوعاتها وموادها ومجالاتها ، وما يمكن لهذه كلها أن تكشف عنه من ذوق العصر أو الفنان وطبيعة شخصيتهما ومزاجهما وأفكارهما ومعارفهما ، وبكلمة مختصرة ماذا تخبرنا عن فرديتهما وخصوصيتهما وروحيهما ،روح الإنسان الشاعر وروح العصر الذي وجد فيه ، ومعظم هذه الدراسات تنهج الطريقة الإحصائية Statistic Way في رصد الصور وإن كان بعضها يجنح إلى دراسة الصور في نسقها الفرد ، في حين يؤثر بعضها الآخر دراسة الصور في تجمعاتها ، أو مايمكن أن يسمى « نقد عناقيد الصور » وتمثل « سبيرجين » الفريق الأول ، في حين يمثل « أرمسترونغ » الذي تآثر بها كثيراً الفريق الثاني ، وطريقة « سبيرجين » في القسم الأول من دراستها أصبحت الآن أكثر من معروفة ، فقد صنفت جميع صور شكسبير إلى أنماط أو أنواع تبعاً للمصادر التي استقى منها الشاعر صوره ، وبمقارنة الرسوم البيانية نتبين مثلاً أنه استقى ١٥,٥ ٪ من مجموع صوره من الطبيعة الحية و ١٣,٥ ٪ من الطبيعة الميته ،

و ١٨,٥ ٪ من الحياة اليومية وهلمّ جراً . . . . وانتهت إلى اعطاء صورة لشخصية الكاتب وإحساساته وطرق تفكيره .

وفي القسم الثاني من الكتاب وعنوانه « وظيفة الصور من حيث هي متكأ ونغم خفي في فن شكسبير » فانه يضطلع بتطوير الظاهرة التالية وإرساء قواعدها وهي أن كل مسرحية من مسرحياته مبنية تقريباً حول سلسلة من الصور المتكررة تؤلف لها موضوعها الخاص بها ، فترتكز مسرحية « الحب الضائع » على الحرب والسلام ، وترتكز « هاملت » و « ترو بلوس » على المرض والداء والفساد ، والملك « لير » على الجسم الإنساني وهو يتلوى في العذاب . . . وهكذا فلكل مسرحية صور خاصة تصدر عن حالة مزاجية خاصة ، وتقول « سبيرجين » إن هذه الصور ليست المعالم السطحية للمسرحيات وإنما هي أعمق من ذلك بكثير لأنها اندماج الشعور باللاشعور .

وقد استغل « ثيودور سبنسر » في كتابه « شكسبير وطبيعة الإنسان » الذي صدر عام ١٩٤٢ نتائج « سبيرجن » كثيراً ، واقترح نوعاً آخر من التوسع يقوم على المعالجة الحية النامية لا الساكتة للعمل ، فلا نكتفي بأن نلاحظ — كما لاحظت — أن مسرحية « هاملت » تحوي من صور الداء أكثر من أية مسرحية أخرى ، وإنما أن نرى في تراكم الصور حتى يصبح لها ذروة أمراً ذا مغزى على وجه الخصوص ، وأن ١٥٪ منها ترد بعد منتصف المسرحية .

أما الدراسة العنقودية التي قام بها « آر مسترونغ » فتعتمد على صور الطيور والحشرات عند شكسبير ، وتتبع عناقيد التداعي المتصل بها خلال أعماله والكشف عن المبادىء والإستقطابات وعادات الفكر التي تكمن

تحت تأثير هذا التداعي ، ويقدم لذلك أربعة جداول يعدها مفاتيح العناقيد ، كما يعدها مفاتيح لشخصية شكسبير ، ولطبيعة ذهنه وهذه العناقيد هي « طائرة الورق » و « الخنفساء » و « اليعسوب وابن عرس » معاً ، و « الأوزة » وينتهي من كتابه إلى النتائج الآتية :

١ — تقنية جديدة لحل المشكلات القائمة في الدراسات الشكسبيرية .

٢ — نظرية عن كيفية عمل الخلق بعامة .

٣ — سبر لعقل شكسبير وآثاره .

والفرق بين هذه الدراسة العنقودية والدراسة السابقة الأفرادية أن هذه تتبع تداعي الموضوع الواحد وصوره في ذهن الفنان في جميع أعماله فتقول لنا إن صورة كذا ترتبط في ذهن الشاعر بكذا » . . في حين تقوم الدراسة الأخرى على رؤية الصورة في صلتها بغيرها في العمل الواحد . وبعد ذلك تلتقي الدراستان في أنهما تفصلان الصور عن نطاقها الحي وتجردانها من نسقها .

هذه الدراسات العديدة التي ركزت على مضمون الصورة لايقابلها في دراسة شكل الصورة وتطورها سوى العدد المحدود من الأبحاث ، ولعل أشهرها دراسة «كليمن» عن «تطور الصور الشعرية عندشكسبير »(١) يبدأ البحث بأن يهاجم الدارس منهج « سبيرجن » هجوماً صريحاً ، ويسخر من طريقة الإحصاء التي اتبعتها ويقول : من الأمور الغريبة أن جهودنا لاترتوي إلا إذا نجحنا في تصنيف المادة الأدبية وتبويبها فنظن أننا قد أصبنا الهدف مادمنا قد قسمنا الظواهر الأدبية وفصلناها ، ثم أعدنا تقسيمها

---

١ -: Clemen, W., «The deve.of shak'imagery», lon. 1962

إلى فروع أدق وأضيق نطاقاً . وجعلنا منها أبواباً تشبه الأعشاش في أبراج الحمام ، وألصقنا على كل باب بطاقة بالاسم والعنوان ، وهذا بطبيعة الحال يدمر إحساسنا النابض بوحدة العمل الشعري ، وتنوع ظلاله ، وثراء أصباغه ، والمصدر الأساسي للخطأ هو منهج الإحصاء المضلل الذي لايمكن له أن يحرز نتائج مرضية في الدراسات الأدبية ، إن الإحصاءات توهمنا أن المادة المبوبة تحت إحدى البطاقات مادة من نوع واحد متساوية في دلالتها ، فاذا انتهينا مثلاً من إحصاء مسرحية ما إلى أن ثمة ثلاث صور للبحر تقابل ثماني صور للحدائق وجدنا بين أيدينا إحصاء قد ضللنا بدلاً من أن يفيدنا ، فربما كانت صور البحر صوراً سائدة شاملة . وربما كان موقعها في العمل وعلاقاتها بالشخصيات التي نطقت بها سبباً أو أكثر لكي تميل كفة الموازنة إلى جانبها رغم قلة عددها .

ورغم ذلك فالباحث يلتمس الأعذار لسبيرجن لأن هدفها لم يكن دراسة فن شكسبير بل دراسة شخصيته وحواسه وذوقه واهتماماته ، وهنا يكمن جوهر الإختلاف بين الدراستين أو المنهجين فكارولين شغلت أولاً وقبل كل شيء بمضمون الصور ، أما كليمين فيهتم بشكل الصور وعلاقتها بالسياق الذي وردت ونبتت فيه وعاشت ، إلى جانب دراسة وظائفها المختلفة وتطورها مع فن شكسبير ، ولكي يتجنب الدارس أضرار فصل الصور عن السياق بدأ بتحديد جو الصورة بأن طرح الأسئلة الآتية : ماصلة الصورة الفنية بتسلسل الفكرة ؟ كيف تلائم الصورة سياق النص هل هناك مقاييس تمكن من التمييز بين ألوان علاقة الصورة بالسياق؟ ثم هل يؤثر شكل الحديث المسرحي حواراً كان أم « مونولوجاً » في طبيعة الصورة؟ماالدوافع الخاصة التي تؤدي إلى خلق الصور في المسرحيات

هل ثمة مواقف معينة تتطلب التعبير بالصور ؟ ماعلاقة الصور بهذه جميعاً؟ وأخيراً ماالعلاقة — إن وجدت — بين طبيعة الشخصيات التي يرسمها شكسبير وبين الصور الفنية التي يستخدمها والتساؤل عما إذا كانت هناك شخصيات تتميز باللجوء إلى الصور في التعبير بصفة خاصة . . ؟ ! .

في نطاق هذا الإطار يخطو كليمين خطواته لدراسة التطور العام لفن شكسبير وكيف أسهمت الصور الشعرية فيه، كيف أثرت وتأثرت، كيف سارت مراحله متمهلة السير وئيدته في البداية ثم أسرعت حثيثاً نحو النضج والإكتمال في آخر ماأبدعه الشاعر ؟ . . ويضرب الدارس أمثلة على ذلك فيقول : إن أي شخص يتجشم عناء مقارنة الصور الفنية في مسرحية « أنطونيو وكليو باتره » بالصور الفنية في مسرحية « هنري السادس » أو « السيدان من فيرونا » سوف يهوله الفرق الشاسع بين هذه وتلك ، وسوف يحمله ذلك التباين الكبير على الإعتقاد بأنه لاتوجد ثمة علاقة أو فترة انتقال بين هذين الأسلوبين ، ولكننا إذا أنعمنا النظر في مسرحيات شكسبير جميعها وفحصنا كل مسرحية حسب سياقها التاريخي رأينا جلياً أن فن الصور في مآسيه لم ينشأ طفرة ، وإنما سبقه إعداد تدريجي استغرق زمناً طويلاً فان شكسبير لم يكتشف امكانات هذا الفن، في العمل المسرحي إلا بعد ممارسة مضنية ومعاناة وتجارب لاحصر لها ؟ فالوظائف التي تقوم بها الصور في البداية قليلة وبسيطة أما في مآسيه الأخيرة فوظائفها تتنوع وتلعب أدواراً حاسمة في رسم الأشخاص والتعبير عن موضوعاته المسرحية ، بل إن الصور الفنية تصبح أحب وسائل التعبير لديه في آخر أعماله ، ومن ثمّ يحدد الكتاب هدفه وهو دراسة هذا التطور في مراحله المنفصلة وأشكاله المستقلة ، وإظهار

علاقته بالتطور العام لفن الشاعر العظيم ، ويبدأ البحث بدراسة كل مسرحية على حدة وربطها جميعاً بالرباط العام الذي يسير في أعماق الجميع وهو تطور صورها الفنية .

وإذا كان لنا من كلمة نقولها هنا فهي إعادة تلك المشكلةالتقليدية عن خطر الفصل بين الشكل والمضمون ، والإعتماد على منهج واحد يتناسى معه بقية المناهج أو نتائجها ؛ فالدراسات التي وقفت عند مضمون الصورة أو مادتها دون أن تتضمن أي تحليل لبنائها أو تطورها لاتفترق في قليل ولا كثير عن الدراسات التقليدية التي اهتمت بمعنى العمل أو موضوعات القصيدة ، وقد وصلت معظمها إلى نتائج مضحكة ، فالآنسة « سميث» في « الصور الفنية عند مارلو » انتهت إلى أن بعض الأبيات التي نسبت إلى الشاعر لم يكتبها هو . فنسبتها إلى مجهول ! ! ؛ وانتهى « بانكس » في دراسته لشعر ملتون إلى أن مضمون صوره يؤكد ماتناقلته الأخبار عن حياته .أما الأطروحة التي تتبعت خطا سبيرجن ، ودرست الصور عند ورد زورث فقد وصلت إلى عكس ذلك ،وصلت إلى أن مضمون شعره من خلال صوره يخالف حقائق حياته التي وردت فيها نصوص كثيرة ، بل إن « هل » انتهت إلى أن معظم صوره مستمد من الطبيعة ولذلك فقد كان يعيش في الريف بعيداً عن المدينة ، بل كان يمضي أكثر أيامه فوق سفوح الجبال بعيداً عن العمران أيضاً ! ! .

ومن مخاطر هذه الدراسة الإتكاء على الطريقة الإحصائية التي هاجمها « كليمين » كما رأينا . وفي الحق أنها طريقة تجريدية فضلاً عن أنها ذاتية صرف ، وتحكمية متغيرة ، وربما حملت في كثير من الأحيان دلالة سالبة لا موجبة ، فعدد الصور الذي ترصده هذه الطريقة

لايعني شغف الفنان بالموضوع فحسب وإنما قد يعني عكس ذلك ، فمثلاً كان المعلقون قد استنتجوا من كثرة إشارات شكسبير إلى الصيد أنه شغف به ، ووصفه بعضهم بأنه صياد حاذق ، ثم اتضح من دراسة « الكيف » في صوره أنه ينفر من الصيد ويكرهه لما فيه من قسوة وسفك دماء .

ومثل ذلك يقال عن الدراسة الشكلية والتطورية للصورة وإن كانت أقل مخاطر وأكثر أهمية من سابقتها ، فأي شاعر يحاول أن يقدم دلالة أو وجهة نظر أو مضموناً ،أو اختر أي لفظ شئت لايستطيع أن يصل إلى ذلك عن طريق الشكل أو دراسة تطور الصورة فحسب دون الإشارة إلى غرض العمل والقصد من ورائه ، إن البناء الفني يتأثر ويؤثر بما يحمله من قيم ومعطيات ، ويشكل معه وحدة هي العمل بأكمله ، ودراسة قطاع واحد من هذا العمل ، أو فصله عن بقية القطاعات لايلقي بالضوء الكافي على طبيعته ، وعلى هذا يمكن أن نزعم أن معظم الأخطاء في هذه الطريقة أو تلك تأتي من اتباع منهج واحد وتجاهل آخر ، أو سلوك طريقة ونسيان أخرى .

ونحن نعتقد من هذه الجهة أنه سواء أردنا أن ندرس الصور للوصول إلى فن الكاتب وتطوره ، أم للوقوف على شخصيته أو فرديته أو حياته فلا بد من أن تتعاون الأخبار ومعطيات الصور . شكلها وتطورها . بناؤها ونماؤها ، الخارج والداخل فيها حتى نكون أقرب مانكون من الصحة والسلامة والحقيقة التي نتلمسها ونسعى إليها جميعاً .

* * *

الملحقات :

١ ـ تعقيبات ومراجعات

٢ ـ معجم المصطلحات الصورية

٣ ـ مراجع باللغة الأجنبية .

— ١ —

تعقيبات ومراجعات

١ ــ من ذلك مثلاً وهو أهم مايشغلنا هنا الخلاف الدائب حول واسطة الشعر والنثر هل هي واحدة أو مختلفة ، وسواء أكانت هذه أم تلك فهل يجوز أن تستعمل إحداهما مكان الأخرى ؟

ودون أن نتعجل حديثنا نقول : إن فريقاً يذهب إلى أنها واسطة واحدة تختلف في الكيف أو في الدرجة ، وعلى هذا الأساس قد تستعمل الصورة حتى في النثر العلمي ، مثلما صنع أحد العلماء حين شرح نظريته عن الموجات الضوئية وقارنها بموجات البحر. كما شرح اسباب زرقة السماء ايضاً بوسائل تقوم على المقابله والمشابهة والعلاقات الصورية ، أنظر في ذلك :

Fogle, R. H., « the imagery of keats & shelly », chap. IV.

وثمة فريق آخر يقول إنها مختلفة . وفي زعمنا أن واسطة (النثري) تختلف عن واسطة (الشعري). فالأولى هي الكلمة ، والثانية هي الصورة بيد أن واسطة الشعر والنثر واحدة قد تختلف في الدرجة . أنظر في هذا :

1 - Read, H., « Eng. prose style, » p. 26, 34, lon. 1928.

ومما يذكر أن « ريد » قد عدل رأيه في الطبعة الثانية

2 - Lucas, F. L. « style », chap. 9, lon. 1964.

٢ — لعل الفكرة نفسها كانت في ذهن « سارتر » عندما تحدث عن الإلتزام بين النثر والشعر وقال إن المعاني التي تقتصر على النوع الأول هي ميدان الإلتزام لأن الكلمات تستخدم فيه استخداماً نفعياً للتوصيل في حين يعد الشعر من باب الرسم والنحت والموسيقا لأن الكلمات فيه كوسائط هذه الفنون لاتستخدم وإنما تخدم ، فيرسم ويلحن ويوحي ويتوسل بها كذوات بأعيانها لا كدلالات . إن الألفاظ تصبح في نظر الشاعر بمثابة أشياء طبيعية لها طولها وجرسها ونغمها وحياتها الخاصة .

أنظر : جان بول سارتر : ماالأدب ؟ ت . محمد غنيمي هلال . ص / ٨ القاهرة ١٩٦١ .

٣ — تثير كلمة « بدائية » الكثير من النقاش ، وقد شنّ « أندرولانغ » « Andrew lang » حملة شديدة على إستخدام « ماكس موللر » لها ، وقال إن أكثر الأجناس تخلفاً كانت لها حضارة راقية في الماضي ، وأن هذا الماضي الذي خلفوه وراءهم ليس من اليسير إحصاؤه ، وأن عاداتهم المعقدة ليست حصيلة أعوام أو قرون بل ربما كانت حصاد عصور لاتعد .

وعلى العموم يمكن أن نفرق بين ثلاثة مصطلحات تبدأ من الأدنى إلى الأعلى : أولها الهمجية S - avage ، ثانيها البربرية Barbarism . ثالثها البدائية Primitive ، والأخيرة مرحلة راقية بدأت مع بداية المجتمع الإنساني وحضارته .

ونجد لدى الدارسين عدة تقسيمات للأطوار الثقافية القديمة أهمها تقسيم « تيلور » « E. B. Tylor » إلى مرحلة التوحش أو الهمجية

وهي مرحلة الصيد وجمع الثمار ، ومرحلة التبربر وهي مرحلة الزراعة ، ومرحلة الحضارة وهي مرحلة الثقافة . . . وتقسيم « مورغان . L. M. Morgan » إلى مرحلة التوحش وهي المرحلة التي سبقت عصر الفخار ، ومرحلة التبربر وهي مرحلة عصر الخزف ، ومرحلة الحضارة وهي مرحلة عصر الكتابة ، وكل مرحلة من هذه تنقسم إلى ثلاث فترات دنيا ووسطى وعليا ، وقد ذاع هذا التقسيم وانتشر حين اكتسب بعض المضامين السياسية واتخذته الماركسية أساساً من أسس فلسفتها .

٤ — تذكر المدرسة أمثلة كثيرة على ذلك استخلصتها من التجارب التي أجرتها على الحيوان كتقديم اناثين أحدهما كبير مليء طعاماً ، والآخر صغير فارغ . . فان الحيوان سيربط — لامحالة — بين الطعام والإناء في الحالة الأولى بصورة إذا قدم إليه فارغاً فانه سيتجه إليه رغم ذلك مباشرة دون الثاني ، وتجربة « بافلوف » عن طعام الكلب وجرس التنبيه ليست عنا ببعيدة .

وثمة تجارب أعقد من ذلك لاضرورة للتعرض لها . . وكلها تشير في النهاية إلى أن طبيعة الذهن البدائي طبيعة ترابطية تقوم على تصور الأشياء في نطاق نسقها أو علاقاتها ، ويمكن أن نجد ذلك واضحاً لدى الإنسان العادي الذي يعيش لحظتين متداخلتين أحداهما نسقية وأخراهما تجريدية صحيح ان هناك اختلافاً في تفسير الاستجابة وكيفية تركيب السلوك لدى كل من إنعكاسية «بافلوف» و«الغشطالت» إلا أن ما يهمنا هنا هو أن النمطين يقومان على استيحاء العلاقة الكلية وجعلها نقطة الإنطلاق .

٥ — هنالك العديد من الآراء حول طبيعة لغة الإنسان البدائي ومراحلها . فاذا افترضنا أن الفترة المعلومة لدينا تبدأ بالنزعة التصويرية فهل ثمة فترة أخرى أبعد منها ليس فيها مجازية قط ؟ .

يذهب « غورمونت » في كتابه « مشكلة الأسلوب » إلى أن لغة الإنسان البدائي كانت لغة إشارية مفردة لاتحمل سوى دلالة وحيدة
Rémy de Gaurmont, « la probeeme de style », Paris 1902
على حين يرى « موللر » أن أوائل اللغة ماثلة في سلسلة من الجذور وحيدة المقطع ، ذات إشارات حسية ساذجة ، ومع أن مباحثه — كما أشرنا في حينه — تعد بدءاً طيباً نحو الإلتفات إلى طبيعة اللغة البدائية التصويرية إلا أنه كان يرى أن الفترة الإستعارية لاحقة .

ويذهب « بارفيلد » في كتابه « المعجم الشعري » إلى أن القيم المجازية كانت جزءاً من المدلول في البدء ، وأن كلمات اللغة البدائية لم تكن خالصة للحسي المادي فضلاً عن أن تكون معزولة عن التفكير والشعور الإنسانيين ، فقد كانت ذات معنى فرد مركب جذري يقوم على الظاهرة الفراسية أو الإستبصارية لإدراك العلاقة بين الأشياء الخارجية والمشاعر الداخلية . أنظر :

Barfield, O., « Poetic diction », p. 84.

والواقع أن الفترات اللغوية كأي فترات أخرى طويلةممتدة قد تتداخل ، فاذا سلمنا بالبداية الجذرية للكلمات (فترة النوع والجنس معاً) فان الفترة التي تلتها ستكون لاستعمال الكلمة للاشارة إلى النوع دون الجنس ، والفترة التي جاءت بعد ذلك كانت لتخصيصها تخصيصاً يعتمد على اللون أو الشكل أو غيرهما ، ثم جاءت الفترة

الرابعة وهي تخصيص التخصيص (الفترة التجريدية — التخصيصية) حيث صارت الكلمة لاتعني سواها ، وتجردت أو قاربت من التجرد من الخصائص الصورية ، وهي التي مانزال نعيشها حتى اليوم . أنظر :
Skelton, R., « The poetic pattern », pp. 22 - 48.

٦ — يشير « هنري فرانكفورت » في كتاب أصدره وزوجه بعنوان : « المدخل إلى ماقبل الفلسفة » لندن / ١٩٣٩ — إلى طبيعة موقف الإنسان البدائي من الطبيعة ويقارنه بموقف الإنسان الحديث اعتماداً على مقولة (الذات — الموضوع) ويقول : إن الطبيعة (الموضوع) في الموقف الأول كانت (أنت) ، وفي الموقف الحالي أصبحت (هي) ، والعلاقة (أنا — أنت) علاقة إنفصالية يكون فيها الحد الثاني فاعلاً والأول سالباً ، والعلاقة (أنا — هي) علاقة عليّة يكون فيها الحد الأول فاعلاً والثاني منفعلاً . وهذا التصور للعلاقتين في ضوء السلبية والإيجابية خاطيء لأن الموقف الإنفعالي لايعرف ثنائية المعادلة (أنا — أنت) ولا تعارضها وإنما كان يعرف أنها وحدة هي في ذاتها فاعله ومنفعلة .

٧ — يقول الناقد « جيمس هونيكر » في مقاله عن « شوبان » « . . اخدش ظاهر الفنان تجد وراء ذلك طفلاً . . . » . يعني بذلك أن في الفنان شيئاً من براءة الطفولة ، ويعرف الروائي الإنجليزي « مونتاغيو » المحظوظين روحياً من الناس تعريفاً يصلح أن يكون وصفاً للفنانين . يقول : « . . . يبدو المحظوظون وكأنهم ماجاؤوا إلى العالم إلا لتوهم ، فما يزال فيهم شيء من آدم في يومه الأول ،

أنهم يستطيعون بعيون براقة تنظيم الحديقة ، ويرنون عجباً إلى القمر والنجوم وكأنها من غرائب الكائنات . . » .

٨ — بدأت الكتابة أول مابدأت — كما قررنا — تصويرية حيث كانت الصورة تدل فيها على الفكرة ، ومع مرور الزمن اتجهت اللغة إلى أن تصبح أكثر تجريدية . بينما اتخذت الصورة شكلاً عرفياً على حساب مستواها الفني . ويبدو أن مشكلة الإستعمال الصوري ترتبط لا باللغة البدائية فحسب بل بما تفرع عنها من لغات .

والسؤال الآن هل تستخدم الصورة بكيفيات واحدة أو متمايزة لدى جميع اللغات . . ؟ ثم هل هناك لغات تجريديه وأخرى تشخيصية يقول « هنري بر » في تصديره لكتاب « فندريس » عن اللغة . . .الواقع أن هناك لغات تجريدية ولغات تشخيصية تقابل عقليات جنسية متعارضة ، ومن أشد مايسترعي النظر في هذا الصدد ملاحظات الأستاذ « غرانيه » « M. H. Granet » عن بعض خصائص اللغة والتفكير الصينيين التي نشرتها المجلة الفلسفية ، وفيها يبين أن دراسة المفردات تكشف عن طابع التصورات الصينية المسرف في التشخيص ، فالكلمات في جملتها تدل على أفكار فردية،وتعبر عن حالات منظوراً إليها من وجهة خاصة كل الخصوص . . . إن كلمات اللغة الصينية كما تلوح لنا ، وكما يشرحها الصينيون أنفسهم تقابل صوراً إدراكية مرتبطة من جهة بالأصوات التي كأنها مزودة بالقدرة على إثارة التفاصيل المميزة للصورة . ومن جهة أخرى بالكتابة الممثلة للاشارة التي تسجلها الذاكرة المحركة كأنها أمر جوهري . . . . » .

٩ — يجب أن نفرق بين العاطفة والشعور والإنفعال ، فالعاطفة إحساس هادىء يميز الطبائع ، ويقابل الفكر . أما الشعور فهو فعل آني يصاحب الحدث ويتأثر به، أي أنه حالة الوجدان أثناء تلقي الأحداث من الخارج . أما الإنفعال فليس هو المقابل التقليدي للفكر ، إنه حالة الوجدان بعد مرور مدة على تلقي الحدث ، أي أنه فعل يقوم على الكمون ، ويقدر على الصدور في شكل تعبير ، وعندما كنا نستعمل هذا المصطلح لوصف الموقفين البدائي والشاعري ولغتهما فقد كنا لانشير إلى أوجه الإختلاف بينهما .

إن الإنفعال البدائي الساذج انفعال آني تلقائي يلازم طبيعة ذلك الإنسان الذي كان يعيش فيه وعليه باستمرار ، أما الإنفعال الشعري فهو نشاط مسترجع لا ينبثق فجأة وإنما يحتاج الى فترة كمون يتشكل خلالها تحت تأثير كل قوى النفس وطاقاتها .

ويمكن أن نربط بين نوعي الإنفعال هذين وبين الفرق الذي أقمناه بين الإستعارة الشعرية الواعية ذات القصد ، وبين الإستعارة البدائية التي تجنح نحو الخلط والإضطراب .

١٠ — لاتقتصر الصورة في التيارات الفلسفية الحديثة على مجرد الإشارات السالبة الواردة إلى الإنسجة المخية عبر القنوات العصبية ، أي مجرد المعلومات العاطلة أو الغفل التي يقوم الذهن بعكسها أو ترجمتها وتحويلها إلى معنى ، وإنما هي ناتج أو تشكيل نهائي لعملية معقدة شاقة يقوم بها الذهن الإنساني عن طريق ادماج الماضي بالحاضر والمستقبل وبواسطة الحذف والتعديل التركيب والإنتخاب ، وربما كانت كلمة معرفة التي أشرنا إليها في هذا الصدد غير كافية لأنها أقرب إلى المطلق والتجريد ،

والأفضل منها أن تستعمل كلمة المحيط أو العالم ، فالصورة على هذا هي الواسطة التي يرى بها كلّ المحيط ويتصرف تبعاً لها ، ويبني علاقاته على اساسها ، من هنا تعد دراستها دراسة لكل شيء انظر :

Baulding, K. E., « The image », Mitchigan, 1961.

١١ — يذهب معظم علماء النفس إلى أنه لاتفكير بلا صورة ، ويبدو أن دور الصورة في عملية الإدراك تختلف أهميته من مدرسة نفسية إلى أخرى . ففي الوقت الذي تلعب فيه الدور الأهم في المدرسة الإرتباطية والتداعي ، تكون لها أهمية أقل في علم النفس الحديث .أنظر :

Baldwin, J. M., «Dic. of philo. & psycho.», vol. 1, p.516.

١٢ — أقصد هنا بالذات « غورمونت » « Gaurmont » و«هيوم» الذي تأثر به ، فقد خلق كلّ منهما وبطريقته تلك الضلالة التي شاعت في ميدان النقد (على حد تعبير روبرت) ، وهي أن الكلمات يجب أن تنبه صوراً بصرية ليس غير . وقد دفعت هذه الضلالة الكثير من الدارسين ليربطوا بين فن الرسم وفن الشعر دون أي مسوغ سوى الإنحراف وراء وجهات نظر لايؤيدها فن الشعر ذاته . أنظر :

Roberts, M., « Critique of poetry », p 38, 37, 48.

١٣ — يمكن أن نربط بين تطور موقف « ريتشاردز » من الإستعارة بتطور موقفه من الخيال . وقد أشار كل من « رانسوم » و « تيت » إلى أن فكر « ريتشاردز » ونظريته عن المعرفة بدأتا تتحولان منذ أن أصدر كتابه عن خيال « كولردج » حيث يصل إلى الإعتقاد بأن المعرفة يمكن أن تكون عن طريق الخيال ، ويذكر « هوتوف » في كتابه عن «ريتشاردز بأن هذا ليس تحولاً وإنما هو تطور لم ينته بكتابه السابق ، بل امتد إلى مابعده .

١٤ — يقول « مري » في مقاله عن « الإستعارة » في كتابه «أقطار الذهن » مايلي : « . . . رغم خطورة ماتوحي به كلمة صورة فانها ضرورية لنا لأن الإستعارة والتشبيه تدخلان بنا دنيا التصنيف الرسمي لصور البلاغة ، أما كلمة « صورة » فتشمل الإثنتين ، ويمكننا أن نستخدمها لنعني بها اشتراكهما في الصفات الأساسية ، وإذا استطعنا أن نبعد تماماً من أذهاننا ماتوحي به الكلمة من أنها صورة بصرية في الغالب ،وأبحنا لها أن تعني جزءاً مما تعني به كلمة الخيال التي نضفي عليها دلالة هامة شاملة . أي إذا ا عتبرنا الصورة شيئاً غير قائم بذاته أو مستقلاً ، ورأينا فيها أقوى آلة في يد ملكة التصور وأكثرها تفرداً فانها ستكون بلا ريب أثمن وأقوم من الكلمتين التقليدتين « الإستعارة » و « التشبيه » ، ومافيهما من ايحاء كاذب ، ومن صيغة منطقية لايمتان إلى دنيا الفن بصلة ولا يصلحان لها . . . . » .

١٥ — المقولات أو الأنواع التي وضعها « سكليتون » للصورة هي : صورة بسيطة ، صورة تجريدية ، صورة آنية ، صورة مشعة أو منبثة ، صورة مجردة ، صورة مصاحبة ، صورة معقدة ، صورة مجردة — مصاحبة ، صورة معقدة — مجردة ، صورة تجريدية — معقدة — مصاحبة . . أنظر كتابه :

The poetic pattern » , pp. 90 - 91 .

١٦ — ينتهي التشبيه بالذات عند السكاكي إلى أن يكون أصلاً لدراسة البلاغة لامدخلاً لها ، ويعتبر أن من مهر فيه ملك زمام التدرب في فنون السحر البياني ، ومع ذلك فيجب ألا نزعم — كما زعم « مصطفى ناصف » — في كتابه « الصورة الأدبية » أن العرب عدت التشبيه فناً مستقلاً كالوصف والمديح والهجاء . ولكننا ندعي أنهم رفعوا

من جامع الشبه بين المركبين في التشبيه والإستعارة على حساب بقية العناصر الأخرى .

١٧ — يقول « ابن طباطبا » في « عيار الشعر » : « . . . فاذا تأملت أشعار العرب وفتشت جميع تشبيهاتها وجدتها على ضروب مختلفة . فبعضها أحسن من بعض ، وبعضها ألطف من بعض . فأحسن التشبيهات ماإذا عكس لم ينتقص ، بل يكون كل مشبه بصاحبه مثل صاحبه ، ويكون صاحبه مشبهاً به صورة ومعنى . . » .

١٨ — يقول « أولمان » « . . . من الخصائص الأساسية للاستعارة أن يكون المحمول والوسيلة فيها بعيدين عن بعضهما بعضاً إلى درجة ما ، ويجب أن يكون تشابههما مصحوباً بالاحساس باختلافهما ؛ وأن ينتميا إلى مجالين مختلفين من مجالات التفكير لأنهما إذا انتميا إلى مجالين قريبين أكثر مما ينبغي اتصفت الصورة بالإزدواج . أنظر كتابه « أسلوب الرواية الفرنسية » / ٢١٤ . وأنظر أيضاً :

Nowattny, W., « The lang. poets use », p. 23.

ويقرب من ذلك ماذهب إليه « عبد القاهر الجرجاني » في « أسرار البلاغة » إلى أنه كلما اشتد التباعد بين الشبيهين كان ذلك أمتع للعقول وأطرب النفوس ؛ ولذا كانت التشبيهات الخاصة المبتكرة التي يقع عليها الأدباء هي التي تؤثر تأثيراً أعمق لطرافتها ، وهي طرافة ترد في أغلب الأحيان إلى البعد الشديد بين جنسي المشبه والمشبه به .

١٩ — يذهب « بريسكون » إلى أن عبارة « الإستعارة تشبيهمكثف التي شاعت في كتب البلاغة المدرسية لاتقل خطلاً وسخفاً عن عبارة « التشبيه استعارة مفككة » التي نسيها النقاد ، وكلتا العبارتين غير

صحيحة من وجهتي الخلق والتلقي ، فالشاعر في الإستعارة لايبدأ من المشابهة ، أي لايبدأ في شكل بلاغي وينتهي إلى آخر ، وكذلك المتلقي لايبدأ بالإستعارة وينتهي إلى التشبيه لإدراك العلاقة أنظر :

Prescott, F. D., « The poettic Mind », p. 224.

٢٠ — لمشكلة العلاقة بين المركبات البلاغية على أساس المشابهة أو عدمها أكثر من وجه واحد قد ترتد في مجموعها إلى دلالة لفظة مشابهة ذاتها وماذا تعنيه ، وقد آثر بعضهم تضييق الدلالة حتى حصرها في مسألة النسبة (الأب براون) ، أو على العموم في مسألة المماثلة أو المحاكاة المنطقية ، وهو الفهم التقليدي الذي يجعل من الأشكال أدوات للتلوين . وهناك من يوسع من دلالة المشابهة تحت تأثير شتى المعطيات فلا يحصرها في المماثلة المنطقية وإنما يعني بها القدرة على ربط الأفكار وتداعيها إلى أقصى درجة ، ويقول « فوغل » في ذلك : « . . . إن العامل الأول والفاصل في الصور الشعرية هو الشبه Likeness فدون هذا لايمكن أن تقوم علاقة أخرى تستدعي أن نسمي الصورة صورة إطلاقاً . . » ويستطرد . . « . . . إن التشبيه هو تجميع أشياء أو مفهومات أو حالات من مستويات شعورية مختلفة أو مستويات وجود متباينة بطريقة من شأنها أن تبدو الأشياء المرتبطة ببعضها بعضاً ، وقد اشتركت في وجه شبه داخلي جوهري مثلما يشبه الحوت في أعماق المحيط الفيل في أعماق الأدغال ، أو مثلما نطلق على سمك القرش عبارة نمر البحر بما فيها من دلالة ، وهو — أي التشبيه — على أية حال ليس مجرد ضم شيء إلى آخر أومفهوم إلى مفهوم ، إنه يشمل أيضاً إنشاء علاقة وثقى بين الشيء والمفهوم ، ويوضح المجرد عن طريق المجسد ، ويفسر المادي بعملية تجريدية ، والشيء المجرد بمفهوم أشد تجريداً منه ،

وهو ينقل إلى دنيا الواقع والموضوعية إحساساً أو حالة نفسية بأن يضع هذا أو ذاك إلى جانب ظاهرة طبيعية . . . » .

ويقف فريق ثالث (منهم ريتشاردز) في وجه هذين الفريقين حيث يذهب إلى أن أوجه المغايرة لاتقل في حال من الأحوال عن أوجه المشابهة في عملية المقارنة — وهو الرأي الذي عرضنا له ، وقد كتب « بول ريفردي » يقول : « . . إن الصورة إبداع ذهني صرف ولايمكن لها أن تنبثق عن المقارنة وإنما تنبثق عن الجمع بين حقيقتين واقعيتين تتفاوتان في البعد قلة وكثرة . أنظر : ريد . مقالات مجموعة / ٨٨ — ٨٩ .

وليس من شك في أن العلاقة على أساس المشابهة — مهما تكن دلالة الكلمة — قد تطورت عبر الزمان بين المراحل الثلاث الكبرى : التقليدية والرومانسية والحالية ، ففي المرحلة الأولى كانت العلاقة تقوم على إدراك أوجه المماثلة المنطقية والموضوعية بين المركبات سواء أكان التركيب تشبيهاً أم استعارة ، ولهذا كان أفضل التشبيه مالا ينتقض عند العكس ، ومثل ذلك الإستعارة التي كانت تنحل إلى المشابهة ؛ وعندما حاول أبو تمام أن يخرج على هذا التصور عدت استعاراته غريبة ، ورغم أنه أجهد نفسه كثيراً في ايجاد علاقات جديدة إلا أن جهده كان ذهنياً أو لنقل منطقياً .

وحين أتى الموقف الرومانسي أحلّ كلمة تعبير محل كلمة محاكاة ، واعتبر الصورة التي تتكون من الكلمات صورة تعبيرية وليست صورة مشابهة ، وفرق كبير بين الدلالتين فلكي يكون (ب) معبراً عن (ب) ليس من الضروري أن يكون شبيهاً مطابقاً له ، أو نسخة عنه إذ يكفي

أن يكون له الأثر نفسه الذي له في أنفسنا على نحو ما ، أي يكفي أن يثير في أعماقنا المواقف أو المشاعر نفسها .

ومع الموقف الحالي ونظرية الخلق يمكن أن نقول إن أوجه المغايرة وأوجه المشابهة أصبحتا ظاهرتين لعملية واحدة يكبح فيها كل وجه الوجه الآخر بحيث تندمجان معاً وتتحدان في التركيب الجديد الذي ليس هو حاصل جمعهما بل نتيجة تزاوجهما وتداخلهما مع بعضهما بعضاً .

وعندما كانت البلاغة القديمة تحلل تركيباً ما مثل التركيب الذي سقناه كانت تحلله بطريقة خاطئة لأن العلاقة الجديدة أتت عن الوضع الجديد ، عن طريق استعمال الشيئين في هذا الوضع الذي ليس من مهمتنا أن نفتش فيه عن الإستعارة (في الحرث) لأنها ليست هنا ، وليست كذلك في (حرث البحر) . . وإنما هي في العلاقة الثلاثية بين السفينة والبحر والحرث . هذه العلاقة الجديدة ، الوضع الإنفعالي للتركيب الفريد الذي يصعب أن نستعمل له مصطلح التشبيه أو الإستعارة لأن كليهما يخفق في حمل الدلالة ، الوليدة ، ولعل هذه النقطة هي إحدى دوافعنا إلى إيثار مصطلح صورة الذي يستطيع أن يعبر عن أوجه المغايرة وأوجه المشابهة في آن .

٢١ — قسم أرسطو الأنواع البلاغية تقسيماً منطقياً إلى أربعة أقسام تبعاً لمربعه ، بيد أنه نفسه لم يستعمل هذا التقسيم ولم يعطه الأهمية التي أولتها له العصور اللاحقة ، وقد ذهبت هذه العصور وراء تفريعات الأنماط المجازية وتقسيماتها ، وتجاهلت تلك الإلتفاتة القيمة التي أوردها الفيلسوف عن وحدة الأنواع في «الريتوريكا » فصل / ١١ ،سطر/١٥.

وتقول « بروك — روز » ! « إن أرسطو يتخلى عن جميع تصنيفاته المنطقية عندما يجد أمامه صوراً أو تركيبات بلاغية توصف علاقاتها بالحيوية والنضارة » . أنظر :

Brooke - Rose. C., « A Grammer of metaphor », p. 4.

٢٢ — يوضح « رانسوم » عندما يتعرض لفلسفة ريتشاردز قصور اتجاهه وخطورته . وكيف أنه يتعثر في كثير من الأحكام . أنظر الفصل الذي عقده عنه في كتابه « النقد الجديد » « The New cri » كما يذكر « لويس » في كتابه « دراسة في الكلمات » / ٢١٥ كيف أن « امبسون » في نظريته عن الإستعارة والتعبير الإنفعالي لايحمل أي جميل لدارسي الفن ، وبالنسبة لنظرية « ريتشاردز » في الإستعارة فانها تعد جزءاً لايتجزأ من نظريته في المعرفة ، ويجب أن نربط بينهما دائماً لإدراك أي تطور قد يظنه بعض الدارسين تناقضاً ، ويبدأ موقفه بالهجوم على موقف القرن الثامن عشر البلاغي ويدعوه بالإقتراب التقليدي . وخاصة كما تجلى في آراء « لورد كيمس » « Lord kemes » كما يشن هجومه العنيف على نظرية « هيوم البلاغية » لتضييقها من نطاق الإستعارة وينتهي إلى القول بالحرية الكاملة التي يجب أن تعمل فيها وبها .

ويمكن لنا أن نلاحظ أربع نقاط تدور حولها ملاحظاته حول الصورة :

١ — إن الصورة أو الإستعارة يجب ألا تبصّر ، أي ألا تنسب إلى فعل البصر وحده .

٢ — تخدم الصورة في كل من الشعر والنثر غرضين مختلفين ولذلك فهي فيهما ذات طبيعتين مختلفتين ووظيفتين مختلفتين . .

٣ ــ تذوق الإستعارة يجب أن يتم في نطاق النص .

٤ ــ تكمن المشكلة الرئيسة في العلاقة بين مركبي الإستعارة ، وكل دراسة للصورة لابد أن تبدأ من هذه النقطة . نقطة تحديد المركب الذي نتحدث عنه ، ومن أية زاوية نتحدث ؟

وتذهب « بروك ــ روز » إلى أنه عاد في كتابه « مبادىء النقد الأدبي » فأكد إلتقاء شطري الإستعارة (الفكرة +الصورة) ووحدة بين مركبيها ، وفي الحق أن كتابه هذا لايشير إلى شيء من ذلك على الإطلاق ، وقد ظلّ على العكس يؤمن بالثنائية المتعاكسة أو المتداخلة ، كما ظلّ يلح على استعمال مصطلحيه الأثيرين في دراسة الإستعارة . غير أنه وصل في النهاية إلى رفض الصورة وإبعادها عن نطاق نظريته والإكتفاءبالفكرة. أنظر :

Hatoph , W. H. N. , « Lang . thoght , æ comprehension » FF. 101 , lon . 1965 .

٢٣ ــ كما تطورت قضية المقارنة بين المركبين على أساس المشابهة كذلك تطورت مشكلة الوحدة بينهما . ففي الفترة التقليدية التي فصلت بين المادة والصورة . وقابلت بين الخيال والواقع الخارجي ، أو بين الذات والموضوع ، وزعمت أن العناصر التي يؤلف بينها الشاعر إنما ينسج خيوطها من العقل ــ كانت تلح على الفصل بين المحمول والوسيلة ، وترى فيهما حدين يعملان في مقابل بعضهما بعضاً .

أما في الفترة الحالية حيث تغيرت طبيعة الذهن وتفسير عمله ، وقامت نظرية المعرفة على الرؤية الإدماجية الكلية للعلاقات فان تحليل الإستعارة يقوم على ملاحظة الناتج النهائي للمركبين اللذين يعملان في

نطاق واحد وفي صورة متداخلة ، وهو ناتج لايؤكد أحد مركبيه بقدر ما يعد مركباً ثالثاً جديداً وفريداً ، ولعل الشيء البارز هنا أن عناصر المركب لاتتؤلف في مخيلة الشاعر وإنما تستمد من الخارج ، بمعنى أنها موجودة في العالم وإن ذابت في بوتقة ذهن الفنان . وهذا ماذهب إليه « ماياكوفسكي » « Maiakouski » و « باسترناك » « Pasternak » حين قررا أن الإستعارة عنصر موجود في العالم وليس نتيجة تفكير في العالم ، وعلى الشاعر أن يستخلصه منه لا أن يفرضه عليه .

وبكلمات أخرى إن المجاز ليس أداة توهب للشاعر لتصوير العالم بل هو نفسه العالم يتجلى في صورة شعرية . . ودون أن نبالغ إلى هذا الحد نجد أن التطور الذي حدث للخيال بين التيارين أثّر بلا شك في النظرية البلاغية فعندما كان يعد الخيال عنصراً زائداً مقابلاً للخارج كانت عناصر الإستعارة تستقى من الخيال الذي يعمل بوصاية العقل ، أما عندما صار يعد عنصراً مرتبطاً بالواقع ومتوافقاً معه ، أي عندما لم يعد هناك واقع منعزل وأشياء خارجة عنه صارت عناصر الإستعارة تستمد من العالم .

٢٤ – ربطت الأشكال البيانية لاسيما عند السكاكي بالإستدلال العقلي والتحليل المنطقي ، ولو اتخذنا شكل الإستعارة مثالاً على هذه التصنيفات لوجدنا أن أنماطها قد قسمت كما يلي : الإستعارة تصريحية ومكنية ، وأصلية وتبعية ، ومجردة ومرشحة ، ومتكلفة وكنائية ، وعنادية وتمثيلية . . والتصريحية منها قسمان : تحقيقية وتخيلية ، وكل من هذين القسمين شعبان : قطعية واحتمالية . . .

صحيح أن الدارسين لم يتفقوا جميعاً حول هذه الأنماط ، وضم فريق بعضها إلى بعض. إلا أن مجرد وجود كثرة من التفريعات والتشقيقات دليل على ماأصاب الأشكال البلاغية من عقم ومنطقة .

٢٥ — إن القاعدة التي نبني عليها حكمنا هي أن الإنفعال الذي هو البوتقة التي تتولد فيها جميع الأشكال لايتناقض فيه الإحساس مع الفكر ، وإنما يلتحم به في مدى الرؤية الكلية ، وإذا كانت لكل من اللغتين الشعرية والعلمية طريقتها الخاصة في التعبير أو التقرير فلا نقصد أن إحداهما أرقى من الأخرى . كل مانقصده أن لكل طريقة ، والمغايرة لاتعني المفاضلة . يقول رانسوم : « . . . نحن لانريد ذم اللغة العلمية كيما نمدح اللغة الشعرية ، ففينا من الحافز لتنمية لغتنا العلمية بقدر مافينا من الحافز لحساسية شعرنا ، فكلتا اللغتين حقيقية ومشروعة ، وإن احتجبت إحداهما على الأخرى ، واضطربت علاقات الأخوة بينهما بازدياد . . » . أنظر :

Ransoom , J. C. , « poetry as primitive lang , » , see « The writer *æ* his craft » , ed. by R. W. cowden, mitchigan 1960

وفي علاقة المنطق بالإستعارة أنظر :

1 - Tuve , R. , « Imagery *æ* logic » , JHI , No . 3 , octo . , 1942 , p. 316 .

2 - Rieser , M. , « Analysis of the poetic simile » , JP. Apri . , 1940 . p. 216 .

٢٦ — لعل أحد الأسباب التي تكمن وراء لامنطقية التركيب الفني في المجاز أنه في جوهره يمثل عملية المقارنة غير المعقولة التي هي أثر من آثار الفترة البدائية حيث كان الإنسان ينسب أو يبادل بين الكائنات الحية وغير الحية كثيراً من الخصائص أو الصفات ، وعلى هذا نستطيع أن نقول عن المجاز إنه ليس سوى أسطورة لخصت في عبارة موجزة شديدة الإيجاز ومازالت تحمل أهم ميزاتها ، أعني لامنطقيتها .

٢٧ – يقرن أرسطو الحرية بالضرورة بينما يقرنها سبينوزا بالتلازم الشرطي Contingency ، والحرية الموجودة في الأشكال البلاغية لاتقوم على إحدى هاتين القيمتين كلاً على إنفراد وإنما عليهما معاً .أنظر :

Loss , M. , « symbol & metaphor in human experience», p. 52 .

* * *

— ٢ —
معجم المصطلحات الصورية

- A -

Abstract image	صورة مجردة
After image	صورة لاحقة
Archetypal image	صورة فطرية أو أنموذجية
Auditory image	صورة سمعية

- C -

Clear image	صورة واضحة
Cluster image	صورة عنقودية او تجمعية
Colour image	صورة لونية
Concentrate image	صورة مركزة
(Intensive image	(أنظر أيضاً
Concrete image	صورة مجسدة
Complex image	صورة مركبة
Complicated image	صورة معقدة
Compressed image	صورة مكثفة
Cross - referencing image	صورة إشارية

- D -

Dead image	صورة ميته
Decorative image	صورة زخرفية
(ornamental image	(أنظر أيضاً
Direct image	صورة مباشرة
Dominant image	صورة متسلطة أو متمكنة
(Master image	(أنظر أيضاً
Dynamic image	صورة ديناميه
(Kinetic image	(أنظر أيضاً

- E -

Eidetic image	صورة مثلية (القدرة على توليد الصورة)
Empathic image	صورة تقمصية
Erratic image	صورة شاردة
Extended image	صورة ممتدة أو مطولة
Expansive image	صورة منتشرة
Exuberant image	صورة ثرية
(Rich imoeg	(أنظر أيضاً

- F -

Faded image	صورة خابية
Far - fetched image	صورة بعيدة التناول
Free image	صورة بؤرية
Focal image	صورة حرة أو طليقة
Fustiane image	صورة ناتئة
(Violent image	(أنظر أيضاً

- G -

Gustatory image	صورة ذوقية

- H -

Haptic image	صورة لمسية
(Tactual image	(أنظر أيضاً
Hidden image	صورة متوارية أو مختبئة

- I -

Intensive image	صورة معمقة أو مركزة
Illustrative image	صورة موضحة أو شارحة
'Anarony' image	صورة موزاة (تعتمد عنصرَ التورية الساخر)

- K -

Kinetic image	صورة نامية
(Dynamic image	(أنظر أيضاً
Kinasthetic image	صورة حركية

- L -

Linked image	صورة متصلة أو مترابطة
Light image	صورة ضوئية

- M -

Master image	صورة متسلطة أو مسيطرة

(Dominant image	(أنظر أيضاً
Metaphor	صورة استعارية
Metaphysical image	صورة غيبية أو ميتافيزيقية
Metonymic image	صورة كنائية
Motor image	صورة متحركة
Muscular image	صورة جسدية أو عضلية
Mythical image	صورة أسطورية

- O -

Olfactory image	صورة شمية
Organic image	صورة عضوية
Ornamental image	صورة مزينة
(Decorative image	(أنظر أيضاً

- P -

Patential image	صورة كامنة
' Aparadox ' image	صورة مفارقة
' Apersonification ' image	صورة تشخيصية
Pressure image	صورة ضاغطة

- R -

Read - made image	صورة جاهزة
Redicad image	صورة جذرية
Rich image	صورة ثرية
(Exuberant image	(أنظر أيضاً
Repeated image	صورة مكررة

- S -

' Simile ' image	صورة تشبيهية
Single Image	صورة مفردة
Simple image	صورة بسيطة
Sleeping image	صورة نائمة
Static image	صورة ثابتة
Sunken image	صورة غارقة
Symbolic image	صورة رمزية
Synaesthetic image	صورة متجاوبة أو متراسلة(قائمة على اشتراك الحواس)
Sympathetic image	صورة تعاطفية

- T -

Tactual image	صورة لمسية
(Haptic image	(أنظر أيضا
Thematic image	صورة « ثيمية »
Thermal image	صورة حرارية
Tied image	صورة مرتبطة .

- V -

Visual image	صورة بصرية
Violant image	صورة بارزة أو عنيفة
(Fustian image	(أنظر أيضا

Academic 82 التّريسي
Trrissy@hotmail.com

— ٣ —

مراجع باللغة الانجليزية

I - Studies on the language of poetry

1 - Bollard, ph, b. , «Thought & language » , lon. 1934.

2 - Barfield , o. « poetic diction » , lon . faber & faber

3 - Blockmur , R. P. , « long. & guster » , lon . 1954.

4 - Bowra , C. M. , « Primitive song » , N. Y. 1963 .

5 - Empson , W. , « Seven types of Amleignity» , lon. 1965 .

6 - = = = = ., « The struc . of complex words » , lon. 1964 .

7 - Gardiner , H. , « The theory of speach & lang .,» ox . u. press 1932 .

8 - Jesperson, O. ,« lang . its Nature, Deve . & origin » , lon. 1964 .

9 - Lewis, C. S. , « studies in words, » Cam. U. Press 1962 .

10 - L-owes, J. L. , « The diction of poetry » , see « canuention & Revolt poetry » , lon. 1930 .

11 - Nowattny, W. , « The lang. poets use » , lon. 1965

12 - Pallock, T. c. , « The Nature of lit., « prin. 1942.

13 - Partridge, O., « The world of words », lon. 1948.
14 - Perry, B., « prose fiction æ paetry », see « Astudy of prose fiction », N. Y. 1930.
15 - Quiller - cauch, A., «on the Art of writing », cam. V. pren 1923.
16 - Ransom, J. C., « Poetry as primitive lang.,» see « The writer æ his craft, » ed. py R. W. cawden, michigan 1960.
17 - Rylands, G. H. W., « Words æ poetry », lon. 1928
18 - Tate, A., (ed) « The language of poetry », lon. 1948.
19 - Ullman, S., « words æ their use », lon. 1963.
20 - Wilson, R. A., « The Miraculaus birth of lang. », lon. 1941.

II - Studies on imagery

« The literary approach »

1 - Allen, D. C. « image æ meanig », lon. 1960.
2 - Armstrong, E. A. « shak's. Imagination », Lincoln. 1963.
3 - Bankss, T. H., « Milton's imahery », N. Y. 1950
4 - Brandenburg, A. S., « Th dynamic image in Metaphiscal poetry», PMLA, vol. L. VII, dic. 1942, No. 4, part 1, pp. 1039 - 45.
5 - Bodkin, M., « Archetypal patterns in poetry », Lon. 1963.

6 - = = = = « studies of type - images in poety », N. Y. 1951 .

7 - Brooke - Rose, c. , « AGrammer of metaphor », lon. 1965 .

8 - Brooks , C. , « Metaphor æ the teradiation, » see « Modern poertry æ the teradiation » , N. Y. 1964 .

9 - = = = = ., « Irony æ ironic » poetry , » college Eng. , No. 9 , fal. 1942 , pp. 231 - 7 .

10 - Brown, s. J. , « The world imagery » , lon. 1927 .

11 - = = = = ,., « Image æ Truth » , see espa. chap. 1. Rome 1955 .

12 - Clarke, C. C. , « Romantic pardox » , lon. 1962.

13 - Clemen, W., « The Deve. of shake's . imagery », lon. 1962 .

14 - Donway, J. E. « Lit. synaesthetic », JPP. vol. IV , P. 496 .

15 - Engstrom,A. G. , « in Defence of Syaesthetic in lit. » , po. No. 25 , pp. 1 - 19 , 1946 .

16 - Fogle, R. H. , « The imagery of keats æ shelley», Bloom. ?

17 - Loss, M. , « Symlsol æ Metaphor in Human Exper . , » lincoln 1949 .

18 - Faster , G. W. , « The Archetyple imagery of T. S. Eliot, » PMLA, vol. l. x. No. 2 , pp. 567 - 85 , June 1945 .

19 - Friedman, N. , « imagery : From sensation to symbol » , JAAC, vol . XII, No. 1 , sep. 1953, PP. 25 - 37 .

20 - Gheen , R. F. , « The imagery of sophoeles » , Altigone » , N. Y. 1951 .

21 - Herschberger, R. , « The strue of Metaphor », Kenyon review , No. 5, sum. 1943 , of. 433 .

22 - Hill, V. J. , « Wordsworth's imagery æ what it tells us», (ph. D. diseration,v. of indiana 1947) .

23 - Horstein, L. H. « Analysis of imagery : Acitique of lit . Method » , PMLA, vol. L. VII, sep. 1942, no . 3 , pp. 636 - 53 .

24 - Jennings, J. G. , » An Ess-ay on met - aphor in Poetry » , lon. 1951 .

25 - Kermonde , F. , « Romantic image » , lon. 1961.

26 - Knight, W. , « The wheel of fire » , 1965 .

27 - Lewis, C. D. , « The poetic image » , lon . 1965 .

28 - March, F. » Wordsuorth's imagery » , N. Y. 1950

29 - Murry, M. , « Metaphor » , see « countries of the mind » , vol. 2 , pp. 1 - 16 . lon. 1931 .

30 - Ogden, C. K. æ Richards, I. A. , « Empathy, æ synaesthesia » see « the foundattions of Aesthetic » , p. 63 , 72 , lon. 1925 .

31 - O' Malley, G. , « lit. synaesthesia» , JAAC, No. 4. pp. 393 - 411 , Junc 1957 .

32 - Richards, I. A. « Metaphor , » see « the philo. of Rhetoric » , N. Y. 1965 .

33 - Ragofh, M. A. , « Donne, ' imagey » , N. Y. 1962

34 - Silz, W. , « Hein's synasthesia » , PMIA, vol LVII, PP. 462 - 82 , 1942 .

35 - Skard, S., « The use of colour in lit », PAPS, No. 90, pp 203 - 249, 1946.

36 - Smith, M. B., « Marlow's imagery », philadelphhia 1940.

37 - Spurgeon, C., « Shake's imagery æ what it tells us », cam. u. press 1965.

38 - Stauffer, D. E., « Shake's world of imagery », N. Y. 1949.

39 - Tuve,R. T. M., « Eeiz. æ Metaphisical imagery » chicago 1963.

40 - Ullman, S. D., « Romanticism æ synaeshthesia», PMLA, No. 3, vol. lx, sep. 1945, pp. 211 - 27.

41 - Wellek, R. æ Warren, A. « image, Metaphor, symbol, myth », see « theory of lit., » chap. xv, lon. 1963.

42 - Welles, H. W., « poetic imagery », N. Y. 1924.

43 - Wimsat, W. K., « the struc. of romantic Nature imagery » see « The verbal icon », pp. 103 - 16. U. of kentpress 1954, æ Eng. Romantic poets», ed. by M. H. Abrams. p. 25, N. Y. 1960.

44 - Wheel - Wright, p., « Metaphor æ Reality », Bloomingtion 1962.

III - Studies on imagers

« The psychological approach »

1 - Allport, W. G., « Eidetic imagery », BJP, vol. xv, part 2, pp. 99 - 120, 1924 - 5.

2 - = = = = ., « The Nature of images » , BJP. 1926 .

3 - Bartlett, F. C. , « E xperimental style of some problems of perceiving æ imaging 's . . » , BJP , vol. VIIL . pp. 222 - 66 , 1916 .

4 - = = = = ., «The Function of images» , BJP. XI, pp. 320 - 32 , 1920 .

5 , = = = = .,« Feeling, Imaging æ thinking », BJP. xvl. 16 - 28 , 1928

6 - Betts , H. G. , « The distribution æ function of Mental imagery » , CUE, No. 20. pp. 27 . N. Y. 1909 .

7 - Bonnell, J. K. , « Tauch images in poetriy of R. Browining » , PMLA , XXXVII, PP. 574-98 , 19922 .

8 - Hargre aves , H. L. , « The Faculty of imaginatin BJP, Monagrcph - suppt. WX, cam. 1927 .

9 - Hicks, G. , « on natures of Emages » , BJP, XV, PP. 121 - 48 , 1924 - 5 .

10 - Jeepsch , E. R. , « Eidetic imagery , æ typoeogical Methods of imuestigation » , tran. by O. A. Osser, lon. 1930 .

11 - Kluever, H. , « studies on the eidetic type æ on Eidetic imagery » , PB, XXV , PP. 69 - 104 ,1928

12 - Pear, T. H. , « Imagery æ Metality » , BJP , PP. 291 - 99 , 1924 .

13 - Pieron, H. , « Thiught æ brain » , tran. by c. k. ogden , lon. 1927 .

14 – Teasdale, H., « Aquontiativs Study of Edide . imagery », BJP, IV, PP. 65 – 75, 1934.

15 - Volentinc , C. W. , « The function of image the Apperciation of poetry » , BJP , XEV, PP. 164 - 91 , 1923 .

See also

1 - Image : « Oxford Eng. dic ., « vol . 1, 2, p. 51 .

2 - Image : « The Ency. britannica » ,vol. XIV , P. 328 , 11th ed .

3 - Imagery : « = = = vol VII , p. 103 , lon. 1964 .

4 - Image : Baldwin, J. M. « dic. of philo . æ psycho vol . 1, p. 516 , lon. 1901 .

5 - Image, imagination æ imagism : shiply, J. T ed. , « dic . of world lit. , » p . 217 - 20 , Tatowa, 1966 .

Periodicals ' symbols

1 - AJP . . . Amarican journal of psychology .

2 - BA . . . British Acadamy .

3 - BJP . . . British Journal of psychology .

4 - CT . . Comparative lit .

5 - C R . . . Catholic Revaissance .

6 - JAAC. . . Journal of Aesthetic æ Art. cri .

7 - HHI... Journal of his . & Ideas .

8 - JPPSM... Journal of philo. psycho. & scientfic Method .

9 - PMLA ... Publications of the Modern lang. Association of America .

10 - YFS .. Yale french studies .

* * *



الفهرس

٢٥٠٠ /١٢/ ١٩٨٢